

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
LINHA DE PESQUISA EM ESTUDOS DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE.**

SABRINA VIEIRA LITTIG

Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea

**VITÓRIA
2015**

SABRINA VIEIRA LITTIG

Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea

Trabalho de Qualificação de curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Orientador: Prof Dr. Alexandre Emerick Neves

**VITÓRIA
2015**

SABRINA VIEIRA LITTIG

Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Aprovado em de de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professor Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Professor Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo

Professor Marcus Vinicius Dohmann Brandão
Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro
Avaliador Externo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Littig, Sabrina Vieira, 1980-
L777r Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte
contemporânea / Sabrina Vieira Littig. – 2015.
125 f. : il.

Orientador: Alexandre Emerick Neves.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Apropriação (Arte). 2. Objeto (Estética). 3. Vanguarda (Es-
tética). 4. Arte – História. 5. Arte moderna - Séc. XXI. I. Neves,
Alexandre Emerick. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

AGRADECIMENTOS:

A todos, pela paciência e boa vontade.

É na arte que o homem se ultrapassa definitivamente.

Simone de Beauvoir.

RESUMO

Nesta dissertação discutimos os movimentos em torno da temática da apropriação evidenciando o deslocamento do objeto de uso comum para o campo da arte em três movimentos paradigmáticos: o Dadaísmo, o Surrealismo e o Novo Realismo, e seus desdobramentos na arte contemporânea no sentido de legado cultural. Permitimo-nos transitar pelas demais vertentes dos processos de apropriação na arte nova-iorquina e europeia seguindo as propostas da arte com objetos. Investigamos os processos envolvidos nas controvérsias do *ready-made*, executado por Marcel Duchamp desde 1913, para dar partida ao percurso histórico das manifestações onde ocorre o *objet trouvé*, a colagem e a *assemblagem*. Nosso objetivo é responder à pergunta com a qual o filósofo Arthur C. Danto inicia suas investigações filosóficas acerca das apropriações e condições que fazem de um objeto comum uma obra de arte. Para tanto buscamos as teorias de Abraham Moles e Jean Baudrillard acerca do objeto industrializado e Roland Barthes com as questões metalingüísticas de sua função-signo. Para discutir tais relações da arte com os objetos, recorreremos aos textos de Peter Bürger, André Breton, Pierre Restany, Gregory Battcock, Walter Benjamin, Hal Foster e outros. Destacamos alguns trabalhos artísticos, evidenciando o objeto *caixa*, tratado como um utilitário com forma e finalidade definidas, reafirmando-se como objeto de consumo, no discurso sobre a poética do espaço de Gaston Bachelard. A pesquisa propõe analisar as transformações radicais das estruturas conservadoras da arte e especular sobre o gesto de apropriação dos objetos, com algumas reflexões direcionadas sobre o objeto e a transgressividade da apropriação como experiência de tensão e poder.

Palavras-chave: apropriação, objeto, deslocamento, vanguardas.

ABSTRACT

In this dissertation we discussed the movements around the appropriation issue evidencing the displacement of the ordinary object into the art field in three paradigmatic movements: Dadaism, Surrealism and the New Realism and its developments in contemporary art in the sense of cultural legacy. Allowed ourselves move in by other aspects of the processes of appropriation in New York and European art following the proposals of art with objects. We investigate the processes involved in of the dispute ready-made, executed by Marcel Duchamp since 1913, in order to start the historical course of events where the objet trouvé, the collage, the assembly occurs. Our objective is to answer the question with which the philosopher Arthur C. Danto starts his philosophical investigations about appropriations and conditions which make an ordinary object a work of art. To this end we seek the theories of Abraham Moles and Jean Baudrillard about the industrialized object and Roland Barthes with the metalinguistic questions of its function sign. To discuss relations art with objects we used the texts of Peter Bürger, André Breton, Pierre Restany, Gregory Battcock, Walter Benjamin, Hal Foster and others. We emphasize some works, showing the box object, treated as a utility shaped and defined purpose, reaffirming itself as an object of consumption, on the discourse of Gaston Bachelard. The research aims to analyze the radical changes of the traditional structures of art and speculate about the gesture of appropriation of objects, with some reflections directed on the object and the transgressive discourse of the appropriation experience as tense and power.

Key words: appropriation, object, displacement, avant-garde.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Guy Debord. <i>Cenas de A Sociedade do Espetáculo</i> . 1973	20
Figura 02: Wassily Kandinsky. <i>Sem Título (Primeira Aquarela Abstrata)</i> . 1910-1913.....	27
Figura 03: Haoul Hausmann. <i>ABCD</i> . 1920.....	30
Figura 04: Marcel Duchamp. <i>In advance of broken arm</i> . 1916.....	31
Figura 05: Marcel Duchamp. <i>Roda de Bicicleta</i> . 1913.....	33
Figura 06: Man Ray. <i>Cadeau</i> . 1921 – Replica: 1972.....	34
Figura 07: Man Ray. <i>Objeto indestrutível</i> . 1923.....	35
Figura 08: Elsa Von Freytag-Loringoven e Morton Schamberg. <i>God</i> . 1917.....	36
Figura 09: Marcel Duchamp. <i>A Bruit Secret</i> . 1916.....	37
Figura 10: Jean Dubuffet. <i>Chaveux de Sylvain</i> . 1953.....	40
Figura 11: Kurt Schwitters. <i>Revolving</i> . 1919.....	41
Figura 12: Kurt Schwitters. <i>Interior de Merzbau</i> . 1925-1936..	42
Figura 13: Pablo Picasso. <i>Cabeça de Touro</i> . 1942.....	43
Figura 14: Sophie Taeuber. <i>Cabeça Dada</i> . 1920.....	45
Figura 15: Francis Picabia. <i>Girl Born without a Mother</i> . 1916.....	46
Figura 16: Jean Arp. <i>Retângulos arranjados segundo as leis do acaso</i> .1916-17.....	47
Figura 17: Pablo Picasso. <i>Violino I</i> . 1912	48
Figura 18: Marcel Duchamp, <i>Trois Stoppages Étalon</i> .1913-1914.....	49
Figura 19: Camille Bryen. <i>Morphologie du désir</i> . 1937.....	53
Figura 20: Alberto Giacometti. <i>Bola Suspensa</i> . 1930-1931.....	54
Figura 21: Méret Oppenheim. <i>Café da manhã envolto em pele</i> . 1936.....	56
Figura 22: Jean Tinguely. <i>Trottinette</i> . 1960.....	60
Figura 23: Jean Tinguely. <i>Mautz II</i> . 1963.....	60
Figura 24: Allan Kaprow. <i>Yard</i> . “ <i>Environments, Situations, Spaces</i> ”. 1961.....	62
Figura 25: Philippe Starck. <i>Espremedor Juice Salif</i> . 1990	68
Figura 26: Jeff Koons. <i>Hanging Heart</i> . 1994-2006	70
Figura 27: Arman. <i>Arteriosclerose</i> . 1961	75
Figura 28: René Magritte. <i>Ceci n'est pas une pipe</i> . 1929.....	76
Figura 29: Joseph Beuys. <i>Intuition</i> , 1968.....	77
Figura 30. Joseph Beuys e Wolfgang Feelisch diante à <i>Kunstakademie Dusseldorf</i> assinando parte dos 15.000 exemplares do múltiplo <i>Intuition</i> 1968.	78

Figura 31: Cildo Meireles. <i>Para ser curvado com os olhos</i> . 1978.	79
Figura 32: Cildo Meireles. <i>Estajo de Geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)</i> . 1978.....	81
Figura 33: Edward Ruscha. <i>Various small fires and Milk</i> . 1964..	84
Figura 34: Richard Serra. <i>Corner Prop</i> . 1969.....	87
Figura 35: Tony Smith. <i>Die</i> . 1962.....	89
Figura 36:: Robert Morris. <i>Untitled (Box for standing)</i> . 1961..	90
Figura 37: Antonio Manuel. <i>Urna Quente</i> . 1975.....	91
Figura 38: Stephen Kaltenbach . <i>Open After WW III</i> .1967-2001.....	92
Figura 39: Marcel Duchamp. <i>The Box of 1914 (Boîte de 1914)</i> , 1913-14.	94
Figura 40: Marcel Duchamp. <i>Boîte-en-valise</i> . 1935-1941.....	95
Figura 41: Joseph Cornell. <i>Glass Bell</i> . 1932.....	96
Figura 42: Joseph Cornell. <i>Elements Natural Philosophy and Soap Bubble Set</i> . 1932.	97
Figura 43: Joseph Cornell. <i>Untitled (Bébé Marie)</i> . 1940.....	99
Figura 44: Zande hunting net, bound up for transport, Africa Central. 1988..	101
Figura 45: Jackie Winsor Faris. <i>Bound Square</i> , 1972.....	103
Figura 46: Suzan Vogel. <i>Rede Zande</i> . 1988.....	106
Figura 47: Sarah Lucas. <i>Dois ovos fritos e um kebab</i> . 1992.	107
Figura 48: Gabriel Orozco. <i>Caja de Zapatos Vacía</i> , 1993.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O GESTO APROPRIATIVO E O SEU LEGADO.....	16
1.1. ONDE SE SITUA O GESTO APROPRIACIONISTA	25
1.2. O <i>READY-MADE</i> COMO ATO APROPRIATIVO	31
1.3. A ASSEMBLAGEM E SUA RELAÇÃO APROPRIATIVA COM O OBJETO ...	39
1.4. APROPRIAÇÃO E ASSIMILAÇÃO DO OBJETO NO DADAÍSMO.....	44
1.5. OBJETOS E O SURREALISMO	51
1.6. A IDENTIDADE DO OBJETO NO NOVO REALISMO	58
2. ACERCA DO OBJETO: CONSIDERAÇÕES SOBRE SEU STATUS E PERMANÊNCIA..	63
2.1. O OBJETO E SEU NOME: A LEGENDA E SUAS RELAÇÕES COM O COGNITIVO..	72
2.2. ARTEFATOS E O INCONSCIENTE: HIPÓTESE TOPOGRÁFICA FREUDIANA E O OBJETO..	82
2.3. EM RECORRENCIA AO OBJETO: CAIXA E APROPRIAÇÃO	86
3. A AUTONOMIA DO OBJETO DESLOCADO: OBJETOS HÍBRIDOS E TANGÍVEIS.....	100
3.1. O ATRIBUTO DO OBJETO COMO VALOR	105
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

No início do século XX, uma série de objetos de arte contrariava o modo de produção tradicional e se pautava na eleição de objetos prontos, retirados do cotidiano para os meios da arte. A presente pesquisa tem como premissa buscar esclarecimentos sobre o tema da apropriação dos objetos culturalmente estabelecidos em nossa rotina e investigar estas manifestações nas quais é ressignificado pelos movimentos artísticos de ruptura, no intuito de discutir as possíveis respostas ao seguinte questionamento de Arthur C. Danto em *O Mundo da Arte*¹: “o que faz de um objeto comum uma obra de arte?”²

Através das colocações de David Ewans³ podemos afirmar que os métodos agrupados sob o título de apropriação são muitos e tão diversificados que é quase impossível criar uma teoria única capaz de abranger toda sua complexidade. As evidências mais concretas do objeto apropriado em sua forma íntegra ocorrem no movimento Dadaísta que se desenvolveu entre os anos 1910 a 1920 e logo em seguida no Surrealismo nas décadas seguintes. O Novo Realismo retoma estas ideias na década de 1960, juntamente à *Pop Arte*, e outros movimentos comprometidos com as transformações e envolvidos em antagonizar o modernismo. Para o crítico francês Pierre Restany, no exato momento em que a arte abstrata parecia triunfar depois dos anos de agitação do pós-guerra, há um retorno ao objeto, uma apropriação do real, quando a jovem geração de artistas questiona a hierarquia dos valores não figurativos, preferindo buscar no mundo real o argumento para sua perspectiva acerca das coisas.

A partir de discussões que acomodassem as experiências objetuais ao longo do tempo, a proposta deste projeto é indagar a respeito dos desdobramentos destas expansões e suas relações com as mudanças na arte da segunda metade do século XX, além de questionar a autonomia do objeto apropriado e suas interferências no processo apropriacionista.

Estas manifestações correspondem às mudanças que se processaram desde que os artistas concluíram que sua postura, ao declarar qualquer objeto comum obra de arte, era

¹ DANTO, Arthur C. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, Jul., 2006.

² Trabalho apresentado no Simpósio *A obra de arte* no 61º Encontro da *American Philosophical Association*, divisão leste, em 28/12/1964. O original, *The Artworld*, foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, nº 19: 15 de outubro de 1964.

³ EVANS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

suficiente para contestar o sistema de arte ao qual estavam submetidos. Para Giulio Carlo Argan⁴ Marcel Duchamp é o principal protagonista dessas mudanças ao retirar os objetos do seu ciclo funcional, mostrando ser possível requalificá-los como objetos de arte, inserindo uma profunda mudança no modo como os objetos de consumo eram vistos. Duchamp é precursor de uma paradigmática ruptura, importante não apenas na perspectiva artística, como também filosófica. Sua influência é paradoxal a todos os movimentos que se seguiram, e aos conceitos desenvolvidos para acomodar estes objetos comuns no discurso artístico, além de servir ao propósito de avaliar a permanência e validade de tais conexões.

A pesquisa da apropriação de objetos prontos nos leva a discutir a sintomática frequência com que certos objetos como a caixa são ressignificados particularmente no discurso artístico. Ao buscar informações sobre apropriação, observamos limitadas referências quanto à perspectiva do objeto, ao qual nos propomos explorar, principalmente em relação às suas formas significantes no campo da arte. Ao orientar essa investigação pelos eventos que consolidam as práticas apropriativas, objetivamos pensar o objeto como algo não desprovido de qualidades e não totalmente neutro em suas bases conceituais. Assim, partindo da premissa de uma “semantização dos objetos”⁵, conforme definida por Roland Barthes e articulada por Jean Baudrillard⁶, examinaremos a questão dos objetos e seus significados, antes de serem ressignificados pela arte. Estabelecemos assim uma aproximação das possibilidades abertas pela apropriação através de investigações da teoria da arte, ao que se compreende por objeto e o que ele se torna quando apropriado.

Uma exposição sob curadoria do historiador de arte britânico Guy Brett, pesquisador dos artistas brasileiros da década de 1960 e 1970, interroga acerca da importância do objeto que é o tema desta dissertação. A exposição exibiu 80 objetos de 23 artistas que remetem ao formato de livros e caixas. Para Brett⁷ desde o final dos anos 1950 é possível perceber uma predileção dos artistas brasileiros pela apropriação da forma de certos objetos como o livro e a caixa. Tomaremos as observações fenomenológicas de Brett, expressas através dos depoimentos dos próprios artistas em relação a seus trabalhos, como direcionamento para nosso estudo de caso, considerando verdadeira a afirmação de que o objeto sobreviveu para além dos anos sessenta como estímulo material e experiência estética

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988.

⁵ BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁷ Exposição Aberto Fechado: Caixa e Livro na Arte Brasileira, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, consolidada entre 2012 e 2013, onde se reúnem trabalhos e objetos de artistas brasileiros criados nas décadas de 1960 e 1970.

perpetuando uma prática de apropriação baseada nas rupturas com o convencional e a assimilação do mundo das coisas⁸.

No primeiro capítulo discutiremos o prelúdio dos movimentos apropriaacionistas e seus princípios norteadores através de uma pesquisa historicista envolvendo as práticas e métodos que se relacionam à desconstrução dos paradigmas tradicionais da arte. Para entender a importância de retornarmos aos seus precursores, partimos das observações de Douglas Crimp na década de 1970, que diz ser a apropriação uma prática sedimentada na história da arte e nas convicções de uma cultura da pós-modernidade que tem por finalidade realizar uma investigação crítica dos processos contemporâneos. David Evans⁹ identificou alguns protagonistas dentre as vertentes teóricas que promoveram as principais rupturas ao método de produção artística, aos quais recorreremos nesta pesquisa, como André Breton, Walter Benjamin, Guy Debord, Haoul Hausmann. Estes escritores e artistas nos oferecem uma perspectiva das ações das primeiras experiências apropriaacionistas com material não artístico. No intento de obter uma compreensão dos códigos alicerçados por Walter Benjamin em suas afirmações acerca do cenário artístico da modernidade e da “tentativa de aniquilar impiedosamente a aura de suas criações”¹⁰, examinamos a heterogeneidade das assertivas poéticas inclusas nos movimentos de ruptura do início do século XX, se estendendo metodicamente do Dadaísmo ao Surrealismo e culminando com o Novo Realismo.

Breton nos diz, em uma visão romantizada dos apelos materialistas da sociedade de consumo que se descortinava no final do século XIX e inícios da modernidade, que os objetos materiais “respondem a necessidade de se estabelecer uma variedade física da poesia”¹¹. O silogismo de Breton encarna não apenas uma menção a nossas necessidades mais banais, como também as mais íntimas elucubrações. No segundo capítulo, concatenamos considerações sobre os aspectos específicos dos objetos, da arte e da anti-arte. A partir de Heidegger e da noção de *ente* e *coisa*¹², chegamos à argumentação de Jean Baudrillard¹³ acerca dos artefatos de consumo e do meio ambiente cotidiano, que coteja um sistema

⁸ PECCININI, Daisy V. M. *O objeto anos 60*. São Paulo. Fundação Amaro Álvares Penteado, 1978.

⁹ EVANS, David. *Appropriation*. p. 29.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p. 191.

¹¹ BRETON, André. Crise de L'Objet. In: *Le Surrealisme Et La Peinture*. França: Ed. Gallimard, 2002. p. 353-360.

¹² HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Portugal: Edições 70, Ltda. 2005.

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p.14.

abstrato, o universo operacional onde habitam os objetos em função do homem, asserção também oferecida por Abraham Moles em *A teoria dos objetos*¹⁴.

Para Barthes¹⁵ o tratamento da materialidade afirmativa como um signo semiológico, denota que os objetos derivados da sociedade para os fins de significação são funções-signos deste sistema. Barthes, assim como Bachelard em *Poética do Espaço*¹⁶, indicam que a hipótese de utensílios não significantes (não signos) na nossa sociedade é impraticável pelo fato de existir uma semantização universal de usos com a qual se traduz o real através do inteligível. Com base nestes pensamentos e em um mundo em que cada vez mais objetos são produzidos e consumidos, a estratégia de apropriação parece trazer a tona o impasse de questões pronunciadas na problemática do culto à materialidade como um “ato de resistência”¹⁷ ao qual Gilles Deleuze se refere em *O Ato de Criação*, e remete a um tipo de contra-informação que efetivamente se verifica nas relações de resistência da arte mediante a proposta de modernidade. Nosso projeto pretende analisar estas relações, em especial, especular a influência que o objeto apropriado exerce sobre a obra de que participa, tanto como receptáculo quanto espaço expositivo, em trabalhos cujo aspecto da forma significativa da caixa é fundamental para sua apresentação. Esta discussão é levada para as relações e diferenças encontradas nos trabalhos de Arman como as *acumulações*, nas *shadow boxes* de Joseph Cornell, nas *Boîte-en-valise* de Duchamp, nos cubos minimalistas de Tony Smith e em alguns objetos de Cildo Meireles.

No terceiro capítulo trataremos os questionamentos acerca da autonomia que o objeto assume como uma nova espécie de categoria na arte contemporânea, que só se tornou possível devido às tendências transgressivas do final da década de 1960, arraigadas nas incertezas, fragmentações, desconstruções e trocas de valores que vinham se assentando no limiar das construções pós-modernas. Os avanços nas comunicações prometem aproximar os indivíduos e as diferentes culturas. Um dos efeitos destes desdobramentos é a inserção de objetos produzidos por outras sociedades nos museus, em meio às coleções de arte contemporânea. Objetos étnicos são interpretados livremente e sua apropriação os sujeita aos expedientes da arte dos dominantes por meio de suas instituições e seus consumidores, assegurando-os como uma nova, e duvidosa, gama de novidades no repertório da arte.

¹⁴ MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

¹⁵ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1988.

¹⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p.4-5, 27 Jun. 1999.

O desafio imposto à filosofia de distinguir obras de arte de objetos apropriados¹⁸ após o surgimento da antiestética ou inestética, ou arte desligada dos contextos estéticos, conforme aludida por Mario Pedroza¹⁹ movimenta um pensamento sobre a perda das noções tradicionais da arte da representação, retornando a Duchamp para justificar a percepção a respeito dos objetos que nos cercam. Interessa-nos a discussão de Danto acerca do que faz um objeto ser obra de arte e outro não, sendo ambos os objetos indiscerníveis um do outro. Seu questionamento nos aponta os caminhos para discutir as experiências ideológicas em torno dos objetos, sem, contudo, fixar uma conclusão acerca de um entendimento tão geral que possa açambarcar toda a teoria artística sobre estes artefatos. A hipótese que levantamos diz respeito ao que se processa em suas estruturas originais e nas estruturas das artes para alojá-lo como objeto de arte.

Para a conclusão, esperamos apontar alguns desdobramentos pertinentes ao objeto quando o mesmo é apropriado e incluído no vasto entorno das discussões da arte. Neste sentido a questão que se descortina é se o objeto que participa do mundo da arte, como apropriação, se dignifica ou banaliza as concepções de um conteúdo significativo valorativo. Nesta perspectiva, pretendemos concluir que o objeto não foi alterado pelo meio da arte, mas mudou o próprio sistema de arte para recebê-lo, inscrevendo-se nesta transição fundamental sem a qual qualquer noção de apropriação na arte contemporânea seria inimaginável.

¹⁸ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹⁹ PEDROZA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 361-366.

1. O GESTO APROPRIATIVO E O SEU LEGADO

Douglas Crimp chama de *apropriação* ao conceito adotado por um grupo de artistas que reproduzem obras precedentes, sejam pertencentes a outros artistas ou disponíveis na cultura de massa. Em resumo, o que seu texto revela é que o gesto de apropriação era uma estratégia que não significava apenas uma atitude crítica dos artistas, mas que se estendia a outras categorias da cultura como a literatura, a arquitetura, o cinema, a fotografia. Ele admite que “Se todos os aspectos da cultura usam esse novo processo, então o próprio processo não pode ser o indicador de uma reflexão específica sobre cultura.”²⁰. Isso significa que apropriação não se resume apenas a uma posição crítica sobre o produto cultural, mas também a extinção de toda uma tradição de produção artística baseada nos meios que a instituição arte estabelece como sua estrutura ideológica, pondo em questão a ideia de autenticidade e gesto criador autoral, além de criar um impasse na forma como o museu elege seu conjunto de objetos e determina seu campo de conhecimento. Crimp tem a preocupação de descrever as práticas desses artistas como práticas pessoais, engajadas no discurso da pós-modernidade, termo que ele tem o cuidado de inserir sem, contudo, usar como classificação para os objetos que pretende analisar.

A apropriação é uma das características mais notáveis da arte do século XX. Não é possível discutir a história da arte sem mencioná-la em seus muitos momentos e práticas diferentes, durante o processo de mudanças e sedimentação do conhecimento artístico contemporâneo. Genericamente, a apropriação se definiu no discurso artístico como processo que conduz à produção de trabalhos utilizando-se de recursos oriundos do mundo cotidiano. Esta definição é relativamente parcial, pois a apropriação não é de natureza puramente material, mas pode se reportar a qualquer tipo de experiência como a música ou a imagem. Não despreza conceitos e ideologias aos quais os artistas também fazem uso.

Quanto ao método, praticamente todas as manifestações humanas ou da natureza podem ser apropriadas, desde os produtos da indústria da moda e entretenimento às atividades críticas mais comprometidas politicamente. Dos aspectos arquitetônicos do modernismo aos filmes clássicos de *Hollywood*. Das fotografias do século XIX ao romance literário. Estes

²⁰ CRIMP, Douglas. Apropriando-se da Apropriação. In: *Sobre as Ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 115.

meios vão enveredando pelo pastiche, pela alegoria e pelas junções de elementos pré-formatados nos diferentes processos de criação.

Destarte, agrupar características estilísticas de outros artistas em uma obra de arte não é exclusividade da modernidade. Na base do discurso apropriacionista a cópia, nas definições históricas dos termos artísticos, remete ao *pastiche* como noção de identidade. Basta pensar na reprodução como um prenúncio de algo conhecido e arraigado do conhecimento universal e que ganha novos sentidos quando apropriado. Desde a antiguidade, os procedimentos de cópia e reapresentação dos cânones pré-estabelecidos na tradição do fazer artístico são realizados como forma de garantia de qualidades formais da obra final. A imitação nestes modelos é chamada de pastiche, um estilo que foi considerado menor, pois consistia basicamente da reprodução de qualidades estilísticas de outros autores, contrariando os conceitos estéticos de originalidade²¹. Os artistas romanos no século I d. C. no intuito de forjar uma espécie de qualidade essencial as suas esculturas eram encorajados, por exemplo, a produzirem cópias parciais de obras clássicas gregas originais a fim de combiná-los para produzir uma nova identidade antiga²². A qualidade movediça associada ao gênero pastiche é, em parte, devido ao perfil estrutural duplo que envolve o termo desde o início, seja a imitação de uma obra-prima ou a reunião de componentes copiados. Para Ingeborg Hoesterey, apesar de o pastiche ser naturalmente um termo pejorativo para a cópia artística, este tipo de apropriação não está necessariamente voltado para a crítica ou satirização, mas inclui-se no campo da hipertextualidade, operando uma relação de transfiguração estilística baseada no decalque e cópia de parte de uma obra cujo primor em sua confecção denegaria à reprodução o mesmo apuro técnico e perfeição do original. A imprecisão do resultado faz parte da história do discurso do gênero, porque certas qualidades e características, como o modo de sobreposição no pastiche, assim como noutras categorias estéticas, indica que lidamos com um vasto campo semântico em que tais sobreposições são resultado de percepções culturais e tradições conceituais.

Em resumo, o pastiche é toda a reprodução de um elemento artístico, aquilo que denominamos nesta investigação com o termo geral de apropriação no sentido literal de plágio, cópia ou citação. Um exemplo de apropriação como procedimento literário é o *cut up*,

²¹ HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press. 2001.

²² *Ibid.*, p. 2.

um recurso de cópia e montagem nomeado por Brian Gysin²³ e popularizado pelo escritor americano William S. Burroughs²⁴. O livro *Naked Lunch* de Burroughs lançado em 1959 foi composto essencialmente a partir de recortes de textos orais ou escritos²⁵. Burroughs saía pelas ruas na década de 1950 compilando casos fortuitos para formar uma narrativa caótica e descontínua. Caso visse uma cena qualquer que lhe chamasse a atenção, anotava detalhadamente todo o ocorrido em um caderninho para escrever seu romance com estes fragmentos de experiências de vidas alheias. Como resultado o livro não segue uma estrutura formal organizada logicamente e, por isso, angaria a reputação de ser inacessível em sua estrutura frequentemente delirante²⁶. A natureza da apropriação de Burroughs não envolve a cópia direta de um autor ou estilo, e acaba por construir uma narrativa independente de suas fontes, diferentemente do pastiche aplicado a literatura como em *Pastiches et Mélanges* escrito por Marcel Proust em 1904 e publicado em 1919, onde Proust imita intencionalmente os estilos literários de vários autores do século XIX.

Outro termo que amplia a proposta da apropriação em um sentido de materialidade, se comparado ao pastiche, é a bricolagem. É do antropólogo Claude Lévi-Strauss a definição do *bricoleur*²⁷ como aquele que constrói, ao longo do tempo, um universo fechado de instrumentos e materiais heterogêneos, coletando e colecionando o que tiver à mão e usando de todos os meios sem um programa definido, com o conjunto de suas habilidades e seguindo ou não os padrões estabelecidos na tradição em que está inserido. Hoesterey diz que a bricolagem se alinha ao pastiche na sua qualidade de hipertextualidade, mas o interesse do *bricoleur* advém da transformação do conjunto dos meios definidos pelo seu uso como um

²³ John Clifford Brian Gysin (1916-1986) foi um artista plástico e escritor inglês. Pertenceu ao grupo surrealista francês. Desenvolveu junto a Burroughs a técnica conhecida por *cut up*, de inspiração nas montagens dos textos surrealistas. Disponível em: <http://briongysin.com/?category_name=about-brion-gysin> (Acesso em: 29/09/2014).

²⁴ William Seward Burroughs (1914-1997) foi uma das figuras centrais da contracultura americana. Viciado em morfina, era homossexual, possuidor de um estilo de vida totalmente incomum para a época, o que fez com que ele se tornasse um ícone da cultura *beat*. Em 1956 Burroughs escreveu uma carta ao Dr. John Dent, médico e pesquisador sobre o vício em drogas, onde relatava a ele todas as suas experiências com uso de entorpecentes e que acabou se tornando o início de seu livro de maior sucesso *Naked Lunch* (Almoço Nu) publicado em 1959. O livro foi escrito durante as viagens de Burroughs pela América Latina e Marrocos, após a morte de sua esposa Ilse, e chegou a ser proibido nos EUA pelo seu teor obsceno. O livro acabou reconhecido como uma importante obra literária. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/escritores/william-burroughs/>> (Acesso em: 02/03/2014).

²⁵ RODRIGUES, A. Luiza. BRYAN, Guilherme. *Por gatos mais livres*. Revista da Cultura, São Paulo, Edição 79, p. 56-59, Fev. 2014. Disponível: <http://www.revistadacultura.com.br/revistadacultura/detalhe/14-02-03/por_gatos_mais_livres.aspx> (Acesso em: 24.01.2015).

²⁶ ROBINSON, Edward S. *Shift Linguals: Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. New York: Editions Rodopi, 2011. p. 34-35.

²⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. A Ciência do Concreto. In: *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989. p. 32-33.

conjunto de potencialidades, de elementos semiparticularizados recolhidos ou retirados segundo o princípio de que podem ser úteis em construções futuras, sejam colagens de objetos ou partes destes, seja referência direta a um tema ou aspecto do produto artístico de outra época ou cópias diretas no intuito de produzir um sentido alegórico predeterminante.

Assim como Burroughs pode ser considerado um *bricoleur* da linguagem literária, Guy Debord²⁸, defensor do Movimento Internacional Situacionista²⁹ é declaradamente um *bricoleur* da imagem fílmica. Os termos *roubo* ou *desvio* são usados por Debord para nomear a sua própria prática de apropriação e a colagem dos fragmentos de filmes preexistentes para a construção dos próprios filmes, ao qual ele definiu juntamente com Gil J. Wolman³⁰, como um processo de *détournement*³¹. Em 1956, Debord e Wolman publicaram um guia para um possível usuário do *détournement* em uma revista surrealista belga chamada *Les Lèvres Nues*. O *détournement* é uma palavra francesa que significa desvio, diversão, reencaminhamento, distorção, abuso, malversação, sequestro, ou virar ao contrário do curso ou propósito normal. A palavra foi apropriada por Debord para designar este exercício criativo porque engendra alguns dos conceitos envolvidos com a transgressividade do movimento situacionista. Este desvio é uma forma de apropriação onde ocorre uma variação planejada em um trabalho, o qual produz um significado antagônico ao original. O resultado é uma forma de alegorização, devido à utilização de elementos culturais já existentes para propósitos novos e subversivos.

Segundo as leis do uso do *détournement* os elementos desviados contribuem para uma impressão geral, pois seus significados apropriados de outros contextos marcam em si um envolvimento ainda maior para o objetivo de sua apropriação. Assim, um anúncio de cosmético pode ser apropriado para representar o sentido revolucionário da guerra civil espanhola.

²⁸ DEBORD, Guy. The use of Stolen Films. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 66.

²⁹ O Manifesto Internacional Situacionista foi escrito por Guy Debord (1931-1994), e publicado em 1960. Considerado niilista por muitos, Debord propõe uma reorganização da sociedade capitalista tendo em vista a proporção das inúmeras movimentações sociais e políticas que estavam ocorrendo na França e culminam no *Maião de 1968*. Disponível em: < <http://www.oocities.org/autonomiabvr/> > (Acesso em: 16/02/2014).

³⁰ Gil Joseph Wolman (1929-1995) artista e poeta produtor de colagens, filmes, pinturas e esculturas. Participou ativamente do situacionismo ao lado de Isidore Isou, François Dufrene, Guy Debord, Jean-Louis Brau. Em 1956, no nº 8 da revista *Les Lèvres Nues*, Wolman assinou com Debord o artigo *Mode d'emploi du détournement*, estabelecendo o conceito de *détournement* (desvio), apropriado e revisto nas décadas seguintes. MARMELEIRA, José. *Gil J. Wolman, um radical em Serralves*. 2011. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/gil-j-wolman-um-radical-em-serralves-274308?page=-1>> (Acesso em: 29/09/2014).

³¹ DEBORD, Guy. Directions for the use of *Détournement*. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge, MIT Press, 2009. p. 35.

Debord não considerava estes desvios inimigos da arte, pelo contrário, seus inimigos eram aqueles que decidiam levar em conta as lições positivas da degeneração da arte. Partindo de material já filmado, de filmes de ficção e documentários em preto e branco, os trechos são trazidos e utilizados, independentemente do significado que tinham anteriormente. Fabiano de Souza entende que a intenção de Debord era fazer filmes que representassem a retificação de uma “inversão artística da vida”, inversão que consiste na ideologia do banal espetacularizado como no filme *A Sociedade do Espetáculo* inteiramente produzido “com imagens desprezíveis, porque assim o são os filmes, os cinejornais e a publicidade.”³², imagens ordinariamente concebidas para representarem os ensejos de uma sociedade alienada.



Figura 01: Guy Debord - *Cenas de A Sociedade do Espetáculo*. 1973.

As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser tão simples quanto possível uma vez que sua força expressiva está diretamente relacionada com a lembrança vaga dos contextos originais, dos seus elementos constitutivos, e é mais eficaz quanto menos se aproxima de uma resposta racional. Não se trata de mascarar a origem dos elementos, mas de mostrá-los em nova conduta. Debord previa que as primeiras consequências visíveis de um uso generalizado do *détournement*, além de seu intrínseco poder de propaganda, era o renascimento de um grande incentivo a produção de livros ruins, e assim a ampla participação de autores antes desconhecidos na transformação cada vez maior de slogans ou de obras

³² SOUZA, Fabiano de. O cinema de Guy Debord: história, análise e comparações heréticas. In: GUTFREIND, Cristiane F.; SILVA, Juremir M. (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 130.

plásticas da moda, e acima de tudo, uma facilidade de produção superando em quantidade e variedade a qualidade, colidindo com todas as convenções sociais e legais.

Definir a apropriação apenas nestes termos nos levaria a reduzir os aspectos expansivos das práticas envolvidas devido à variedade e quantidade de manifestações em que se deram os movimentos apropriacionistas. Utilizar um objeto pronto quer fosse elegendo-o ou inserindo suas partes em uma tela, equivale ao viés revolucionário que vem concomitante ao rompimento definitivo com os tradicionais meios de produção como a pintura e a escultura que tinham tão bem definidas suas raízes em um fazer artesanal. Observamos a equivalente intenção de quebra de paradigmas expressa na atitude irônica da apropriação, bem como a sintomática pretensão de levar ao questionamento dos sintomas de uma produção massificada no contexto social.

Inerentemente a este viés Benjamin Buchloch afirma que a apropriação é também um processo ideológico intrinsecamente conectado com as práticas sociais e culturais e às suas forças motrizes essenciais³³. O conceito da apropriação exposto por Buchloch é o de uma interpretação de natureza pessoal dos métodos e estratégias com o novo, o diferente e o inusitado. A ampla gama de possibilidades de explorar a apropriação faz dela uma linguagem abrangente, um novo modo de produção cultural. Nela a prática estética pode ser resultado de um autêntico desejo de questionar a validade histórica de um código local ou contemporâneo referenciando-o a um conjunto de diferentes códigos, podendo ser um estilo, uma fonte icônica heterogênea como um artista pop ou monumento histórico, e, ainda, remeter a diferentes modos de produção, como a fotografia e o vídeo, o cinema, a televisão ou o museu.

Por conseguinte, as previsões de Walter Benjamin³⁴ acerca da reprodutibilidade como principal característica da modernidade e o consequente fim da superioridade do objeto de arte constituído por sua aura e autenticidade se confirmaram e levam a conclusão a qual chega Sherrie Levine, quando afirma que o mundo está repleto de objetos sem valor em que o homem coloca sua marca. Neste contexto, cada palavra e imagem são alugadas e hipotecadas:

³³ BUCHLOH, Benjamin. Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 178-188.

³⁴ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-198.

não há mais nada original, somente citações extraídas de uma variedade de centros e culturas³⁵ a partir de deslocamentos que permitem contestar a arte de dentro da própria arte.

Levine empreende em seu trabalho emblemático uma crítica fotográfica à originalidade. Em 1979 se apropria das fotografias documentais que Walker Evans³⁶ fez de uma família de meeiros pobres do estado americano do Alabama, produzidas no ano de 1936. Refotografando-as, provocou outro trabalho cujo fundamento principal está no questionável sistema de autoria e criação, que a despeito de ser realizado através de uma técnica de cópia, é original em sua essência. Esta série e outras em que a artista executa projetos se apropriando de trabalhos de fotógrafos como Edward Weston, Andreas Feininger e Eliot Porter, são características da atividade apropriativa de Levine. Segundo Craig Owens, o propósito de suas imagens sentimentais roubadas, invariavelmente emblemáticas e alegóricas, não é focar nos indivíduos fotografados em si, mas na sua representação cultural, traduzindo-se em uma impessoalidade da imagem. Levine discute a existência fora de uma ordem cultural dominante que ela chama de *o outro*³⁷. Todas as suas imagens são deste outro, seus instintos, sua bestialidade, a exposição de sua sexualidade, sua classe social, ou sua natureza em geral, exteriorizada em uma cena estranha e alienante, dirigida a nós como forças universais e naturais que devem ser controladas ou reprimidas, direta ou simbolicamente, através de ambas as formas, ritualizadas ou não, de representação.

Como consequência destes desenvolvimentos, a arte da apropriação estabelecida a partir da segunda metade de 1960 conforme diz Hal Foster, utiliza a reprodutibilidade fotográfica com fito ao questionamento de uma certa unicidade pictórica contrariada pelas cópias de Levine³⁸. O conceito de apropriação como um ato de deslocamento motivado e aquisição de sentido, passou a ser visto como fundamental para iluminar alguns dos processos por trás da evolução do significado cultural e político da arte. Traduz-se como uma linguagem comprometida que discutirá ressignificações para os objetos como um dispositivo que pode facilitar a construção de narrativas significativas para incorporação do espectro de produção social capitalista contemporânea. Vários críticos oferecem *pedigrees* históricos frequentemente tendo os referenciais nas inovações dadaístas, junto com a colagem e os

³⁵ LEVINE, Sherrie. Statement. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 81.

³⁶ Walker Evans (1903-1975). Fotógrafo considerado progenitor da tradição documental na fotografia americana. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm>. (Acesso em: 15/03/2014).

³⁷ OWENS, Craig. Sherrie Levine at A & M artworks. In: *Beyond recognition: representation, Power, and culture*. EUA: University of California Press, 1992. p. 114-116.

³⁸ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 140.

ready-mades, ou o engajamento dos *Pop* artistas com os meios de produção industrial. David Evans³⁹ afirma que os escritos de Walter Benjamin sobre as mudanças radicais advindas da modernidade no comportamento e na cultura de massa foram generalizados, ou seja, servem para justificar as experiências apropriacionistas que visavam provocar uma radical crítica aos novos tempos modernos e as relações sociais, culturais e políticas provenientes dessas mudanças.

As formulações de Benjamin dos anos 1920 sobre a montagem resgatada como alegoria modernista pareciam pertinentes a considerações sobre a apropriação como um tipo de *Double-voiced*, um discurso a duas vozes onde é trazida para o presente uma duplicidade de intenções. Mikail Bakhtin menciona que o discurso a duas vozes ajuda a falar indiretamente, condicionalmente, de uma forma refratada, para introduzir intenções mais expressivas e desenvolver ideias de *heteroglossia*, ou seja, de uma diversidade social de tipos de linguagens⁴⁰. As informações se entrecruzam. Sistemas antigos se interpõem e se atualizam na lógica de uma espécie de cultura de reciclagem. É ainda possível confirmar certas indicações expressas nos escritos de Benjamin a partir dos anos 1930, principalmente suas opiniões sobre as mudanças geradas com a fotografia e o ato de destruição como consequente mudança nos paradigmas artísticos da aura do objeto de arte. Suas previsões sobre os meios reprodutíveis acessíveis e seu potencial emancipatório se concretizaram. Todos os argumentos que foram utilizados para caracterizar a fotografia como uma atividade inerentemente subversiva retirando o objeto de seu invólucro e destruindo sua aura com finalidade social, consumaram-se.

Até o momento reconhecemos com a presente pesquisa, que a prática de apropriação não é uniforme nem segue uma técnica específica. Conforme a maioria dos dicionários de arte preconiza, a definição simplificada da apropriação a descreve como a técnica de refotografar fotografias, reproduzir desenhos, cartuns e arte, partindo da premissa de que é necessário reciclá-las por já não existirem ideias originais, devido a uma mudança de paradigmas estéticos e esgotamento da representação tradicional. Porém, mais que isso, a apropriação é uma linguagem diversificada e abrangente que se insinua na arte engajada em

³⁹ David Evans é o autor do catálogo raisonné John Heartfield: AIZ / VI 1930-1938 e um pesquisador em Fotografia no Instituto de Artes, Bournemouth, Inglaterra. Publicou inúmeros artigos em revistas como *Afterimage*, *Eye*, e *Source*. Disponível em: <<https://mitpress.mit.edu/books/appropriation>> (Acesso em 16/02/2014).

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. In: *The dialogic imagination*. Texas: University of Texas Press, 1981. p 324-327.

um tomar indevidamente os signos proeminentes de nossa cultura com propósitos de reificação alegórico, de maneira tal, que a cultura dominante passa a operar por meio da apropriação para estimular a produção de seus mitos contemporâneos⁴¹. Roland Barthes aventa a possibilidade de que esta estrutura refira-se eminentemente a um processo cognitivo poderoso, que se engendra pelos diversos agentes da cultura e do mercado, e produz um público consumidor até certo ponto alienado, incapaz de ver nestes produtos, um sistema semiológico previamente estruturado.

Não é possível estabelecer um critério único para designar a apropriação, pois a prática fundamenta-se em parâmetros que se redirecionam a partir de estilo, tendência, movimento e época. Certamente a prática realizada à época dos primeiros Dadaístas se diferencia, em sua essência da apropriação que Sherrie Levine faz de fotografias de Walker Evans já na segunda metade do século XX. Muito diferente também se apresentam as assemblagens e colagens dos surrealistas. Por exemplo, se o objeto dadaísta angariava a proposta niilista de trazer o objeto real para os meios da arte, o objeto surrealista tinha por alvitre retirar todo o sentido de realidade tornando-o um fetiche, uma representação do irreal. O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte, nesta perspectiva, em força de mediação simbólica sobre o espectador, provocando fortes efeitos estéticos.

A partir desta colocação, é pertinente desenvolver uma discussão sobre as formas de apropriação que ocorrem na arte desde suas primeiras manifestações dadaístas até as contextualizações pós-modernistas do diálogo artístico possível por meio dos objetos. Propomos, portanto, acompanhar a apropriação de objetos ao longo dos movimentos de ruptura com os paradigmas artísticos e discursos tradicionais que se refletem no produto de uma sociedade. Os objetos que nos cercam não são imbuídos apenas de associações funcionais tradicionais, animistas ou românticas. Isto se deve ao significado da arte, assim como o significado do homem, ser afetado por um mundo repleto de dejetos industriais onde os valores tão bem definidos no passado se fragmentam perceptivelmente na indecisão da proposta do homem contemporâneo⁴². Uma indecisão refletida virtualmente na produção contínua de objetos para suprir outra produção contínua, que se revela nas próprias necessidades.

⁴¹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 222-223.

⁴² LEEPA, Allen. *Antiarte e Crítica*. In: BATTCOK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 161-162.

1.1. ONDE SE SITUA O GESTO APROPRIACIONISTA

Para identificar as origens do gesto de apropriação, verificamos ser necessário compreender a origem e evolução das inovações dos processos do fazer artísticos no período compreendido pela primeira metade do século XX. Pelo viés progressista, a fotografia criada em 1839 por *Daguerre*⁴³ é a precursora da desestabilização do *status* que a arte possuía. A possibilidade de produzir e reproduzir retratos, fixar imagens efêmeras, como nos anuncia Benjamin, desestrutura as bases representacionais da pintura e escultura. Benjamin diz que um retrato pintado torna-se anônimo, passadas algumas gerações, quando então o testemunho do talento do artista o precederia. O retratado pictórico deixa de ser o interesse e a pintura era então transformada em um objeto de patrimônio, uma parte dos espólios passados de geração em geração, onde o valor não está no ente querido retratado, mas no talento do artista, “um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós.”⁴⁴.

O oposto ocorre com o retrato fotográfico. O mesmo não passa a ser admirado pelas qualidades imagéticas, antes por aquilo que se preserva, por algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo, mas que permanece na imagem anônima fotografada. É o *valor de culto* que dá as antigas fotos de família sua aura. Este exemplo de valor cultural da fotografia, como consequente desdobramento das técnicas de reprodutibilidade, produz uma profunda mudança nos aspectos da representação artística. É desnecessário dizer que o fim da figuração realista se anuncia em decorrência da existência da fotografia e que os artistas por uma necessidade constante de inovação, recorrem a outros procedimentos artísticos que incitam as novas gerações de vanguardistas promovendo a transgressão das convenções. A imagem fotográfica converte-se em um elo alegórico, vista em um momento decisivo de transformações culturais e sociais como um procedimento que substitui a representação do mundo através da pintura.

Daí, que meio século se passa, e na década de 1960 se instala o estado terminal da pintura, onde se permitiam que elementos estranhos ou imagens fotográficas contaminassem a tela, com sua ambiguidade. Além disso, a replicabilidade implicava em questionamentos

⁴³ “Louis Jacques Mandé Daguerre” (1787-1851): pintor, cenógrafo, físico e inventor francês. Inventou em 1839, um aparelho capaz de fixar imagens permanentes em uma chapa metálica que ele denominou de *daguerreótipo*. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LouJacqM.html>> (Acesso em 16/02/2014).

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Ed Brasiliense. 1987. p. 92-94.

acerca da autoria e originalidade, e a fotografia pareceu encarnar ao mesmo tempo a síntese e a solução do problema da representação. Neste contexto, assim Crimp escreve:

“A partir de hoje a pintura está morta”: já faz quase um século e meio que esta frase, atribuída a Paul Delaroche, foi pronunciada diante das provas irrefutáveis trazidas pelo invento de Daguerre. Mas, mesmo com a renovação periódica da sentença de morte ao longo da era modernista, parece que ninguém quis assumir sua execução; e, no corredor da morte, a vida tornou-se longa. Durante a década de 1960, entretanto, parecia que, por fim, era impossível ignorar o estado terminal da pintura. Os sintomas estavam por toda a parte (...) E, depois de esperar do lado de fora durante toda a era modernista, a fotografia finalmente reapareceu para exigir sua herança. O apetite pela fotografia na década passada foi insaciável. Uma enxurrada de artistas, críticos, negociantes, curadores e acadêmicos deixou de lado antigos afazeres e veio se ocupar do inimigo da pintura. A fotografia pode ter sido *inventada* em 1839, mas só foi *descoberta* na década de 1970”⁴⁵.

Onde a imagem se permite reproduzir sucessivamente, a fotografia aceita o desafio de causar o impacto necessário nas estruturas sociais. Neste percurso de mudanças no contexto da representação na arte, Argan diz que o fator que separa nitidamente a arte do passado da arte do século XX, na cultura ocidental, é a transição do seu caráter figurativo para o não figurativo que ele diz ser um dos atributos da abstração. Ao postular que estas mudanças geram a crise da arte como resultado da crise da figuração, Argan justifica sua insuficiência ante as renovações sociais e parte do princípio de que o sistema de signos não naturalistas torna a arte contemporânea incomunicável, ou seja, fora dos modelos morfológicos naturais e dos condicionantes princípios de autoridade da arte⁴⁶.

Em 1870 há o ponto de fratura referente à tradição, quando os impressionistas propõem reproduzir as sensações imediatas não com o olhar mecânico referente à fotografia, mas com o intuito de revelar aquilo que o olho percebia em relação ao seu contato imediato com a realidade do objeto. Argan afirma que o momento decisivo de passagem do figurativo ao não figurativo fixa-se entre 1910 e 1912, quando Wassily Kandinsky produz sua primeira aquarela abstrata e publica o livro *Do Espiritual na arte*. Além disso, através do grupo expressionista *Der Blaue Reiter*, (O Cavaleiro Azul), composto pelos artistas Paul Klee, Franz Marc e August Macke, Kandinsky afirmaria que a forma artística é determinada pelo mundo interior do sujeito. No sentido da desfiguração, os signos do universo não devem manifestar experiências, mas a intuição do universo. Os artistas do grupo pretendem atingir este potencial

⁴⁵ CRIMP, Douglas. O Fim da Pintura. In: *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. p. 85-86.

⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo. A Crise da Representação. In: *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988. p. 105-118.

simbólico através de dissolvências de cor, rabiscos infantis, e signos. Para Argan, os simbolistas⁴⁷ já haviam dado o primeiro passo neste sentido da desfiguração, quando traduziram os sentimentos e emoções por símbolos gráficos e cromáticos.



Figura 02: Wassily Kandinsky. *Sem Título (Primeira Aquarela Abstrata)*. 1910-1913. 0,50 X 0,65 m. Paris.

Com o cubismo é perceptível que a crise da forma iniciada com os impressionistas se resolve através de um novo sistema de representação formal, uma espécie de restauração dos grandes valores artísticos. O combate entre forma e signo desenvolvido entre as duas guerras termina então com o abandono final da representação. A afirmação de que a natureza é exterior a si, faz o artista conscientizar-se de seu próprio ser, e de que o objeto é a fronteira que delimita circunstancialmente o homem. A representação da natureza era o que definia o equilíbrio entre o objeto e o sujeito, além das implicações de origem religiosa que a representação significava nesse processo de criação. Esta renúncia concluía o que começara na cultura do iluminismo, deslindando o fim da arte sacra, do barroquismo religioso e místico,

⁴⁷ O Simbolismo ou decadentismo surge como movimento na França, por volta de 1880, e se difundiu abrangendo as artes, a literatura, se destacando na poesia. O período era de profundas modificações sociais, políticas, com novas ideias científico-filosóficas, e a expansão do capitalismo com a industrialização, que culminaria na primeira guerra mundial. Iniciou-se oficialmente pelo manifesto publicado em 1886 de Jean Moréas (1856-1910), mas já era conhecido pelo trabalho dos poetas simbolistas franceses Paul Verlaine (1844-96), Stéphane Mallarmé (1841-98) e Arthur Rimbaud (1854-91). Em suas obras, os símbolos são constantes, evocando imagens do irracional. Eles declaravam que “(...) o mundo interior dos estados da alma e das emoções, em lugar do mundo objetivo das aparências externas, é o mais apropriado tema da arte. (...)”. DEMPSEY, Amy. Simbolismo. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 40-44.

do elitismo da pintura acadêmica e marca o início de um mundanismo na arte que assume difusão social. O surgimento de estratégias das vanguardas emergentes, tanto europeias quanto americanas, revela o descontentamento ante o tradicionalismo na arte. O expressionismo, que já denunciava a falência da representação realista da pintura e escultura é sucedido pelo uso de objetos reais. As correntes construtivistas, os desenvolvimentos de uma arquitetura nacional e do design, que se propõem funções sociais, se amparam no fim por uma rejeição da representação formalista da natureza e do caráter contemplativo da arte.

A crise do objeto artístico a qual se refletirá na anti-arte é um aspecto das transformações e significa um repúdio ao objeto de arte, seja em decorrência do modelo oferecido à mecânica do consumo e posse de material artístico, seja devido ao comportamento do objeto artístico frente a sua valorização mercadológica ou a falência de uma sociedade em crise. A anti-arte ou arte sem obra de arte, se manifesta em represália ao modelo ideal do objeto que se presta a estas concessões sistêmicas. David Graver diz que a anti-arte anuncia-se com os dadaístas e prenuncia um importante novo ensejo para o conceito de *avant-garde* e seus gestos anti-artísticos em represália as instituições da arte originalmente burguesas⁴⁸.

A arte se tornou anti-arte, excluída como operação e afirmada como puro conceito, conforme previa Hegel⁴⁹ ao proclamar a incompatibilidade da arte com o espírito dos tempos modernos, por ser algo do passado, e promovê-la ao nível de ciência e filosofia. Os objetivos da arte mudaram, inverteram-se. A atividade artística tornou-se uma “presença contrária”⁵⁰, contestadora e coerente com o espírito de mudança da sociedade ocidental moderna. Fernand Léger diz em *A estética da Máquina* de 1924⁵¹ que muitos seriam sensíveis aos aspectos dos objetos usuais, sem intenções artísticas, se não estivessem submetidos às noções preconcebidas do objeto de arte. Para Léger, assim como outros artistas particularmente interessados nas transgressões do método artístico, o belo está em toda a parte, na própria ordem do mundo.

Onde a nova figuração emerge há referências de um mundo onde o humano atinge o limite de uma inércia e degradação em que as imagens e as coisas que nos tocam são então

⁴⁸ GRAVER, David. *The Aesthetics of disturbance: Anti-art in avant-garde drama*. EUA: University of Michigan press, 2005. p.7-12.

⁴⁹ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 35.

⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Objetualidade e Conceptualidade. In: *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988. p. 105-118.

⁵¹ LÉGER, Fernand. A estética da máquina. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 281-283.

recolhidas de entre os detritos, como resíduos de informação. A bandeira propagada pela anti-arte é que qualquer coisa então pode ser considerada digna de ser um objeto de arte, legando um programa ideológico revolucionário da vanguarda como a “ponta de lança”⁵² de nova modalidade do fazer artístico. Quando a arte não se reporta mais ao belo, se destinará ao recurso da denúncia e propagação de ideias. Este é o cerne do movimento de apropriação que se desenvolverá a partir do dadaísmo.

Para começar esta análise, situamos o embrião da apropriação nas imagens fotográficas da fotomontagem como processo disruptivo.⁵³ Assim como as grandes mudanças no campo da pintura se promoveram a partir da popularização da fotografia, a apropriação a partir dos fragmentos da imagem fotográfica é um importante movimento de provocação. Os primeiros *photomonteurs* dadaístas começaram questionando a pintura do período de guerra, e a falha ao não representar a realidade de atrocidades do conflito e as mudanças advindas da modernidade.

Antes firmada como propaganda política e publicidade comercial, para os dadaístas a fotomontagem assume a forma de um importante mecanismo representacional. A trivialização da fotomontagem, reduzida à técnica primária da colagem e passível de ser produzida por qualquer artífice, responde ao objetivo preciso de denegrir a arte modernista. Tal qual na colagem os fragmentos de imagens diretamente reproduzidos a partir do real através das fotografias, agora se reúnem, para produzir um sentido político.

Os membros do Clube Dada, que detinham mais ou menos pontos de vista políticos de esquerda, naturalmente não estavam interessados na criação de novas regras estéticas para *o fazer arte*. Segundo Hausmann, eles tinham menos interesse na técnica, do que na materialidade das novas possibilidades de expressão do conteúdo⁵⁴. A fotomontagem nesta perspectiva pode ser concebida como atitude que detecta um conjunto de signos ao explorar o espaço da imagem, signos estes que potencializam os sentimentos de desarranjo, desalinho, e que advindos da lógica fotográfica, colocam em rescrição a identidade dos significantes nela contidos, pois os retira de sua ordem original. Para Hannah Höch, o objetivo principal consistia em integrar os objetos do mundo das máquinas, provenientes da

⁵² DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? In: *Arte e Ensaios*, nº 20, p.181-193, Jul. 2010.

⁵³ HAUSMANN, Raoul. Photomontage. In: EVANS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 29-30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

indústria e do consumo, ao mundo da arte⁵⁵. Assim, impunham a aparência de um trabalho mecânico sobre montagens que somente poderiam ser feitas a mão, em referência crítica direta a fotografia, meio mecânico que havia ocupado o espaço da pintura.



Figura 03: Haoul Hausmann. *ABCD*. 1920. Colagem/fotomontagem. 40,6 x 28,6. Museu de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou. Paris.

Por estas e outras circunstâncias analisadas até o momento é possível deduzir que os objetos surgem como um protesto contra a arte formalista. O gesto de apropriação então exprime ideologias contra padrões estéticos tradicionais que se reproduzem. O *ready-made* de Duchamp será nossa primeira referência para as práticas de questionamento do objeto de arte e dos seus sistemas de produção e autoria, assim como a fotomontagem, anteriormente citada, e a colagem com jornais de Picasso e Braque incorporaram elementos não tradicionais da pintura, na relação do próprio material utilizado e seu literalismo como proposta de trazer para a obra os aspectos da realidade.

⁵⁵ HÖCH, Hannah. Dada photo montage. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 401.

1.2. O *READY-MADE* COMO ATO APROPRIATIVO

O objeto funcional que circunstancialmente pode ser considerado a primeira realização total e consciente da ideia de *ready-made* foi comprada em 1915, quando Duchamp morava em Nova York. Uma pá de neve foi escolhida dentre dezenas de pás exatamente iguais em uma loja da Avenida *Columbus* próxima de onde residia. Ao escrever na parte inferior da chapa de metal *In advance of broken arm* (em antecipação ao braço quebrado), acrescentou as palavras “(from) Marcel Duchamp 1915”⁵⁶, para indicar que não foi “criado” por ele, mas que era um objeto que lhe pertencia, o que revela a intenção do artista deixar clara sua participação na produção da obra.



Figura 04: Marcel Duchamp. *In advance of broken arm*. 1916. Pá de Neve. Coleção Museu of Modern Art, Nova York.

Para Tonkins *Roda de Bicicleta*, que em geral é aceita como o primeiro *ready-made*, não era totalmente indiferente aos olhos, como os *ready-mades* posteriores. Nem *Farmácia*, o cartão postal onde Duchamp colocou dois pontinhos de tinta verde e vermelha

⁵⁶ TONKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify. 2005. p.178.

numa paisagem insípida era um *ready-made* completo, pois este tinha ainda algumas qualidades estéticas, mesmo que negativas.

Também é questionável que o Porta-garrafa que Duchamp deixara em seu estúdio em Paris antes de ir à Nova York, seja um *ready-made* completo já que nesta época, segundo afirma Tonkins, Duchamp ainda não havia pensado nele como tal⁵⁷, afirmação que possui grande peso diante a teoria elaborada por Duchamp. Ele só o elegeu como um *ready-made* depois de ter organizado as bases de sua postulação, que nunca foram completamente definidas. Na afirmação de Tonkins, a proposta de toda a metamorfose que se processa no *ready-made* está na assinatura do artista e no título que ele lhe concede.

Duchamp elegeu seu *ready-made* ao acaso, e, tratando-o como obra de arte, tornou-o obra de arte. Conforme as definições de Cipolla, *ready-made* pode ser assim formalmente compreendido:

“Nome dado por Marcel Duchamp a um tipo de obra que inventou, consistindo em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como uma obra de arte. Seu primeiro *ready-made* (1912) foi uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho. Duchamp distinguia o *ready-made* do *objet trouvé*, salientando que enquanto este, depois de descoberto, é escolhido por suas qualidades estéticas, beleza e singularidade, o *ready-made* é apenas um – qualquer um – de um grande número de objetos idênticos, sem individualidade ou característica própria. Assim, enquanto a seleção do *objet trouvé* implica um exercício de gosto, a escolha do *ready-made* se dá totalmente ao acaso”⁵⁸.

O crítico e historiador David Sylvester faz uma análise de *Roda de Bicicleta* 1978. Para ele os objetos reunidos por Duchamp são os mais básicos no “vitorioso domínio do homem sobre a terra e na sua distinção das bestas”⁵⁹, sendo que o banco e a roda, como origens da civilização – importantes invenções da civilização humana - foram tornados inúteis pelas mãos do artista, pois que não poderiam mais ser utilizados conforme sua funcionalidade precípua. A alteração tornou impossível utilizar a roda ou sentar-se no banco. Por este viés de transformação, não somente as suas características como o objeto são alteradas. A renitente criação do *ready-made* por Duchamp muda o estatuto do objeto retirando-o do contexto habitual, *requalificando-o* como um “objeto de funcionamento invertido”⁶⁰. Esta

⁵⁷ TONKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. p. 179.

⁵⁸ CIPOLLA, Marcelo Brandão. *Ready-made*. In: *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 438.

⁵⁹ SYLVESTER, David. *Sobre a arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*, p. 121.

manipulação do objeto define uma atitude nominalista que tornou objetos sem valor para a autoridade artística um reservatório de novas possibilidades discursivas e ideológicas.



Figura 05: Marcel Duchamp. *Roda de Bicicleta*. 1913. Roda de bicicleta sobre banco de madeira, diâmetro 64,8cm e banco 60,2cm. Original desaparecido. Exemplar posterior: Coleção Arturo Shwartz, Museu de Israel.

Em 1917 Duchamp comprou um urinol e se inscreveu para participar de uma exposição de arte moderna no Salão dos Independentes em Nova York com o pseudônimo de *R. Mutt*. Sua definição do *ready-made* provavelmente era suficiente para ter certeza daquilo que escolheria como obra em seguida. Sua intenção, além de provocar o júri da mostra, do qual ele mesmo fazia parte, era mostrar que um objeto banal tirado de seu cenário habitual e exposto numa galeria de arte pode ser transformado em obra de arte. Também demonstrou ser irrelevante o fato de o artista fazer ele mesmo ou não a obra. O relevante é tê-la escolhido. Para Duchamp o que justifica não é a criação, mas a seleção baseada em uma escolha “de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética”⁶¹.

Nem quando transformou um cartão postal em *Farmácia* ou quando colocou uma roda de bicicleta e um porta-garrafa em seu estúdio, Duchamp deixou de lado sua indiferença. Ele estava se apropriando de objetos encontrados como símbolos de suas próprias

⁶¹ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 70/ 82-83.

preocupações, convertendo-os em elementos de uma linguagem simbólica particular. Como um anacoreta do sem sentido fez de cada descoberta um exercício de meditação. Apesar da anti-arte se reportar ao *ready-made* Duchamp não fez exatamente anti-arte, mas uma arte desprovida de sentimento estético, que excluía as emoções e o juízo de gosto. Como afirma Sarane Alexandrian, uma arte seca que precederia a desumanização da obra de arte⁶².



Figura 06: Man Ray. *Cadeau*. 1921 – Replica: 1972. Ferro de passar e pregos. 178 x 94 x 126 cm. Tate Gallery. Londres.

O *ready-made* além de ser afirmação de uma produção da indústria em massa, é amplamente entendido como tratado sobre os limites entre a subjetividade do artista e do papel do museu e da galeria no contexto artístico. Man Ray, também começou a produzir uma serie de objetos a partir de utensílios do cotidiano destacando *Cadeau* (Presente) de 1921, que consistia em um ferro simples de engomar roupa, onde dispunha na superfície inferior uma serie de tachas pontiagudas e *Objeto Indestrutível*⁶³ de 1923, adaptação de um metrônomo, aparelho que mede o tempo do andamento musical, composto por um pêndulo oscilante, em que cada oscilação equivale a um tempo do compasso.

⁶² ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. São Paulo: Editora Verbo, 1976. p. 34-35.

⁶³ HOWARTH, Sophie. *Indestructible objet*. Summary: Art e artists. Tate Gallery; Abril, 2000. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614/text-summary>>. (Acessado em 19/03/2014).



Figura 07: Man Ray. *Objeto indestrutível*. 1923. Refeito em 1933. Réplica de 1961. Metrônomo de madeira, fotografia preto e branco em papel, clipe. Tate Gallery. Londres.

Objeto Indestrutível é um artefato alterado por Man Ray que recebe a fotografia recortada de um olho de Lee Miller, sua companheira entre 1929 e 1932 afixado por um clipe de papel à ponta do pêndulo. O primeiro destes objetos foi criado e nomeado pelo artista como *Objet à détruire*. Só em uma de suas edições de réplicas (a de 1958), passou a ser chamado *Indestructible objet*, uma das quais está hoje na *Tate Gallery*, em Londres. Para Tonkins a diferença fundamental nas esculturas objetos de Man Ray é que faltava a estes a ambiguidade duchampiana, pois eram objetos diretos que não exigiam esforço psicológico ou profundas acomodações intelectivas para compreendê-los, nem possuíam o sarcasmo debochado de Duchamp, como percebido em *God* (Deus) de 1918. Este foi apresentado como um objeto construído que atende à condição de ironia devido ao título e ao aspecto fálico. Sua autoria é costumeiramente dividida entre o americano Morton Schamberg⁶⁴, um artista da Filadélfia que frequentava as reuniões badaladas do grupo do colecionador de artes Walter

⁶⁴Morton Livingston Schamberg (1881-1918) pintor modernista americano que explora algumas das potencialidades estéticas da industrialização. Em 1915 começou a pintar formas mecânicas, possivelmente através da influência dos dadaístas como Marcel Duchamp. O único trabalho creditado a Schamberg que reflete fortemente o dadaísmo é a assemblage *God*, de 1918, atribuição questionada por historiadores de arte que acreditam que ele somente a fotografou, e que esta foi efetivamente feita pela Baronesa Elsa Von Freytag-Loringoven. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/biography/15680.html>>. (Acessado em 15/03/2014).

Conrad Arensberg em Nova York, e a Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven⁶⁵ que é considerada uma das poucas mulheres colaboradoras do grupo dadaísta e que participava das apresentações dos artistas. A escultura-objeto consistia em um sistema de chumbo que se liga a um pedaço de cano retorcido inserido em uma caixa de madeira usada em carpintaria. A irreverência de *God* está na brincadeira visual que tem correspondentes no movimento dadaísta, já bastante divulgado por toda a Europa, chegando aos artistas exilados na América⁶⁶.



Figura 08: Elsa Von Freytag-Loringoven e Morton Schamberg. *God*. 1917. Fotografia assinada por Schamberg. 24,1x 19,2cm. Coleção Eliseu Whittelsey. Metropolitan Museum of Art. EUA.

Ready-mades podem escarnecer da elevação que os circuitos artísticos impunham a si mesmos, incorporar uma proposta de manipulação e recontextualização da própria história do objeto enquanto pronto, instigando o artista ao não construir, mas a reivindicar através de

⁶⁵ Elsa Von Freytag-Loringoven (1874-1927), nascida na Pomerânia, perticipava do grupo dadaísta. Reconhecida pela poesia provocante, que só veio a ser publicada recentemente no livro *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa Von Freytag-Lorighoven*, de 2011 editado por Inrene Gammel, que também escreveu sua bibliografia recente, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A cultural Biography*. Existem poucas pesquisas sobre Elsa. Possivelmente o objeto atribuído a Morton Schamberg, condiz mais com as suas montagens, segundo diz Francis M. Naumann, para uma publicação do New York Dada 1915-1923, onde ele lhe atribui autoria da peça, e, a Morton Schamberg, a autoria da fotografia do objeto. Disponível em: <<http://www.lib.umd.edu/dcr/collections/EvFL-class/bios.html>> e em: <<http://ryerson.ca/mlc/inside/29.html>> Ambos (Acesso em: 14/02/2014).

⁶⁶ Muitos artistas em decorrência da guerra deixam a Europa em busca de outros países. Esse movimento trouxe um importante intercambio com a presença de artistas oferecendo a arte americana o contato necessário para desenvolver nos anos subseqüentes as grandes guerras, um importante mercado de arte.

sua vontade o status de obra de arte provocando a essência da arte⁶⁷. O *ready-made* explora o paradoxo de que todo o objeto exposto por um artista numa galeria se torna arte. Duchamp examinou a forma com que um objeto poderia torna-se algo raro conforme fosse acrescido de algum detalhe pessoal, e definiu vários tipos como os *ready-mades* assistidos, os *ready-mades* mitológicos, os *ready-mades* ajudados, retificados, corrigidos, recíprocos e outros cuja qualificação se dá com base na forma do resultado, produção ou na interferência do artista.

O *ready-made recíproco*⁶⁸ possui a característica de utilizar um objeto para função diversa daquela para o qual fora anteriormente produzido. Ele tanto poderia eleger um objeto por escolha própria, quanto indicar a construção de um, processo que ele chamou de *ready-made aidé* ou assistido. *Ready-mades* assistidos são feitos com dois ou mais *ready-mades* juntos, com uma finalidade de suprimir a utilização funcional dos objetos e criar um novo sentido para eles a partir das diferentes peças ou montagens.



Figura 09: Marcel Duchamp. *A Bruit Secret*. 1916. Novelo de cordão, preso a parafusos e duas placas de metal 11.4 x 12.9 x 13 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia Museum of Art.. Nova York.

⁶⁷ BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. p.102-103.

⁶⁸ DUCHAMP, Marcel. A propos of ready-made. In: EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 40.

O *ready-made* assistido também pode ser um trabalho que necessita da participação de outra pessoa como em *A Bruit Secret*⁶⁹ que é um objeto composto por uma bola de cordel presa entre duas placas de latão conectadas, por sua vez, a quatro longos parafusos. Foi produzido em parceria com Arensberg, que foi instruído a retirar os parafusos e colocar algum objeto dentro do rolo de barbante sem revelar a ninguém qual seria esse artefato. Este objeto possui duas interferências, uma sonora e outra semântica. Há um grupo de letras escritas sobre umas das placas, cujo sentido é desconhecido, e um som que se ouve ao balançar. O segredo se mantém até hoje, e segundo Tonkins a única coisa que sabemos é que o barulho tanto pode ser de uma moeda quanto de um diamante.

Para Benjamin Buchloh os *ready-mades* de Duchamp são a culminação da transformação do objeto, ou bem de consumo, em emblema de uma sociedade cuja realidade social é a de uma situação histórica em que o sentido de igualdade se havia desenvolvido de tal forma que termina por afetar a ideia de objeto único por meio das técnicas de reprodução. De fato, o gesto apropriativo do *ready-made* desafia a tradição das convenções pictóricas e escultóricas, negando a construção do signo e enfatizando o significante manufaturado. A existência destes objetos revela os fatores ocultos que determinam não somente a obra, como também as condições de sua percepção.

“Com os *ready-mades* de Duchamp culminava a transformação da mercadoria em emblema (um fenômeno que Benjamin havia observado na poesia de Baudelaire). Mediante a apropriação de um objeto inalterado e da atribuição intencional de um sentido de alegorizar a criação, que se baseava em equiparar ao objeto anônimo da produção em massas. Os *ready-mades* de Duchamp parecem desbaratar a separação tripartida tradicional das convenções pictóricas e escultóricas em significante pictórico, significado e procedimento e materiais de construção; de resto, parece como se os três fatores se unissem no gesto alegórico de apropriação do objeto e negação da construção do signo. Ao mesmo tempo, essa ênfase no significante manufaturado, e sua existência muda revelam os fatores ocultos que determinam não só a obra como também as condições de sua apresentação. Estas condições abarcam desde os dispositivos de apresentação e o marco institucional até as convenções de atribuição de sentido artístico. (...)” (Tradução nossa).⁷⁰

Duchamp conseguiu que fossem discutidas as bases do processo de produção artístico ao retirar um objeto do cotidiano, e em decorrência, incutir-lhe uma atitude de objeto artístico. A consequência do *ready-made* é a perda da função do objeto, mesmo que

⁶⁹ *Um Barulho Secreto* foi construído no outono de 1916, em Nova York. Hoje se encontra no Philadelphia Museum of Art. Coleção Louise e Walter Arensberg. Disponível em: < [http:// multiplosdearte.com /category/precursos-dos-multiplos/duchamp-multiplos-de-arte/](http://multiplosdearte.com/category/precursos-dos-multiplos/duchamp-multiplos-de-arte/) > (Acesso em: 16/02/2014).

⁷⁰ BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje em el arte contemporáneo. In: Formalismo e historicidad: modelos y métodos em el arte Del siglo XX. Madri: Akal, 2004. p 91-92.

temporariamente, e a possibilidade de refazer o contexto desse objeto na sua escolha como objeto de arte, reflete a interferência de uma manipulação ideológica contrária à própria arte e também contrária a natureza do objeto.

1.3. A ASSEMBLAGEM E SUA RELAÇÃO APROPRIATIVA COM O OBJETO

A assemblagem era conhecida desde os primeiros dadaístas, e, segundo Willian C. Seitz⁷¹ o termo se refere a obras que não se enquadram como esculturas nem pinturas utilizando fragmentos de papel, madeira, cortiça, pele, metal, pedras, talheres, e outros objetos que não são originalmente concebidos como materiais de arte e cujo significado simbólico é tão importante quanto os seus aspectos realistas. O termo se popularizou por ocasião de uma exposição realizada em 1961 no Museu de Arte Moderna de Nova York, com 130 artistas americanos e de outros países incluindo Georges Braque, Joseph Cornell, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Man Ray e Kurt Schwitters.

Seitz, que foi o curador da exposição, diz no catálogo que a *assemblage* é um termo mais abrangente do que a familiar colagem para designar trabalhos que justapõem objetos como facas e garfos, cadeiras e mesas, pedaços de bonecas e manequins ou pára-lamas de automóveis. O significado simbólico desses objetos ultrapassa os seus aspectos realistas⁷², excede a natureza da realidade e da própria pintura, e os métodos pelo qual o pensamento criativo é organizado.

O vocábulo *assemblagem* já havia sido incorporado por Jean Dubuffet em 1953 para se referir a sua série de montagens com asas de borboletas como em *Chaveux de Sylvain* (figura 10) e litografias baseadas em colagens com papel. Em 1954 Dubuffet sedimenta o termo ao utilizá-lo para outra série de trabalhos tridimensionais feitos com materiais naturais e

⁷¹ Willian C. Seitz, (1914-1974) curador do MOMA de Nova York de 1960 a 1970. Biografia disponível em: <<http://www.dictionaryofarthhistorians.org/seitzw.htm>> (Acessado em: 08/02/2014).

⁷² *The Art of Assemblage*. New York: published by the Museum of Modern Art, 1961, 176 p. Catálogo de Exposição. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?2010> (Acesso em: 15.03.2015).

principalmente objetos⁷³. Embora estes, de fato, fossem colagens Seitz sentia que o nome devia ser reservado também para os trabalhos de Braque e Picasso e dos dadaístas do período entre 1910 e 1920 que se constituía em experimentações envolvendo justaposições e sobreposições de elementos visuais e materialmente diferentes, quando então se desdobra no uso imprevisto do *ready-made* e do *objet trouvé* onde prevalece o gesto de escolha.



Figura 10: Jean Dubuffet. *Chaveux de Sylvain*. 1953. Colagem com asas de borboletas em tabua de madeira. 26,5 x 17,5cm. Galerie Rive Gauche, Paris.

A assemblagem é considerada por Gregory Ulmer um dos desdobramentos da colagem, junto com a *frottage*, *découpage* e a montagem. Este último termo tanto servia para nomear a justaposição de imagens fotográficas quanto à edição de textos com partes de escritos literários que poderiam ser retirados de livros, jornais ou revistas.

Kurt Schwitters, que fora introduzido no dadaísmo por meio de Jean Arp, segundo Will Gompertz, até então pintava em um estilo realista com sucesso limitado⁷⁴. Depois de conhecer Arp percebeu o potencial artístico do material que era descartado como lixo, e no inverno entre os anos 1918 e 1919 apresentou o discurso preliminar da prática da

⁷³ COOPER, Philip. *Assemblage*. Oxford University Press: Groove Art Online. 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10057>, (Acessado em: 08/02/2014).

⁷⁴ GOMPERTZ, Will. *Isto é arte?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.p.244.

assemblagem quando começou a apropriar-se de objetos e os dispor em suas obras como em *Revolving* de 1919, trabalho construído como uma pintura com lascas de madeira, pedaços de metal, corda, retalhos de couro e sobras de papelão, material encontrado nas caçambas de entulho descartado, presos em relevo a uma tela.



Figura 11: Kurt Schwitters. *Revolving*. 1919. Madeira, metal, corda, papelão, lã, fios, couro e óleo sobre tela. 48/3/8 x 35" (122,7x88,7 cm). Museum of Modern Art collection. Nova York.

Schwitters chamava *Merz*⁷⁵ às centenas de colagens que fez. Este aspecto de materiais danificados e recuperados remete a um recurso de resgate dos itens diários criando justaposições irracionais. A acumulação de objetos é à base de sua *Merszbau*, uma estrutura monumental que envolvia a arquitetura da sua própria moradia em Hanover, e que teve seu progresso interrompido quando os nazistas atacaram e a destruíram em 1943. A *Merzbau* se constituía de um monumento arquitetônico disposto como uma assemblagem, onde ele deslocava detritos e *objets trouvés* para dentro de sua própria casa. Este nome surgiu em 1919 em uma das experiências com a colagem de fragmento de um anúncio impresso com as letras restantes do nome *Kommerzbank* (banco do comércio) em alemão, que fora dividido ao acaso. *Merz* é um nome coletivo que designava sua concepção pessoal do dadaísmo. O uso de fragmentos e do refugo lhe servia como metáfora para o mundo destruído pela guerra que pensava não poder ser reconstruído.

⁷⁵ SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes: 1996. p. 387-389.



Figura 12: Kurt Schwitters. *Interior de Merzbau*. 1925-1936. Hanover.

Encontramos o precursor do *ready-made* no *objet trouvé* utilizado como matéria prima na produção de assemblagens. Pela definição *objet trouvé* é “qualquer objeto encontrado por um artista e apresentado sem qualquer alteração ou somente com modificações mínimas, como uma obra de arte”⁷⁶. Na assemblagem os objetos são reunidos (*assembled*) em parte ou inteiros e podem ser originalmente naturais fabricados ou pré-formatados⁷⁷. É uma técnica flexível em que qualquer elemento material pode ser incorporado para provocar uma reação como material da arte⁷⁸. Presente nos processos dos dadaístas e surrealistas, este objeto encontrado consistia em apropriações de coisas naturais achadas ao acaso, tais como conchas ou pedregulhos. Os itens eleitos são então exibidos nas montagens ou colagens sem serem modificados. Para Marcondes quando há interferência do artista passam a ser conhecidos como objetos achados compostos ou interpretados⁷⁹. O lixo industrial também faz parte das provocações dos artistas que direcionam seu trabalho para o objeto descartado. Fósforos, areia, tampas de garrafas, arames, rótulos e passagens de bonde. Qualquer objeto pode ser incorporado desde produtos de fabricação industrial em série ou

⁷⁶ LUCIE-SMITH, Edward. *Objet trouvé*. In: *Dicionário de termos de arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. p. 139.

⁷⁷ DEMPSEY, Amy. *Assemblagem*. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 215.

⁷⁸ DEMPSEY, *apud* Willian C. Seitz. p. 215-216.

⁷⁹ MARCONDES, Luiz Fernando. *Objet Trouvé*. In: *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro. Edições Pinakothke. 1998. p. 208.

minimamente modificado, como a *Cabeça de Touro* de 1943, de Pablo Picasso, uma moldagem em bronze cuja base era composta por um selim e guidom de bicicleta.



Figura 13: Pablo Picasso. *Cabeça de Touro*. 1942. Bronze, segundo composição de um guidom e de um selim de bicicleta. 33,5 x 43 x 19 cm . Museu Picasso, Paris.

O *objet trouvé* se distingue do *ready-made* essencialmente por ser escolhido não pela indiferença, mas justamente pelo oposto, por gosto e afinidade sendo reconhecido neste um achado estético, desde um objeto natural como uma pedra, uma concha, ou artificial como antigas peças de ferro, de cartões postais às fotografias. Os materiais mais ordinários podem ser acessados como dignos de fazerem parte do processo criativo. Louis Aragon⁸⁰ diz que na prática da assemblagem pelo artista, qualquer objeto fabricado pode igualmente ser incorporado a uma pintura ou pode constituir o quadro em si.

Os artistas começam a usar objetos como elementos de linguagem. Para os que continuam a pintar nas palavras de Aragon, todo o sentimentalismo sobre o material foi abandonado, as superfícies pictóricas exigem reproduzir a fria materialidade do mundo moderno, suas mudanças e contrastes. A produção de sentidos das assemblagens pode ser exemplificada pelo aspecto dos materiais. Da mesma forma que ocorre às fotomontagens dadaístas, as assemblagens se constituem de justaposições dramáticas de material recolhido pelo artista para criar composições em que estes objetos ainda poderiam ser percebidos em

⁸⁰ ARAGON, Louis. The Challenge to Painting. In: EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 27.

sua totalidade. Tanto os dadaístas quanto os surrealistas, utilizam a assemblagem pelo interesse nos objetos do cotidiano, pelo envolvimento com o meio ambiente que eles proporcionam.

1.4. APROPRIAÇÃO E ASSIMILAÇÃO DO OBJETO NO DADAÍSMO

O dadaísmo, com o qual Duchamp e outros artistas experimentalistas se identificaram foi, conforme afirma David Batchelor, um rótulo para um leque de diversas formas de produção literária e artística, e atividades afins que ocorreram em várias cidades europeias e em Nova York, entre os anos 1916 e 1923, confirmando-se como um fenômeno internacional e multidisciplinar, significando tanto um estado mental como um movimento reacionário nas artes e filosofia.

Seu estopim se deu em 1916 durante a primeira guerra mundial. Tristan Tzara, um poeta franco-romeno engaja-se no movimento em Zurich mobilizando um grupo de artistas exilados que o difundiram por toda a Europa. O movimento se encarregava de personificar o descontentamento dos artistas e intelectuais diante as exigências da racionalidade e do trágico colapso da história. Esta recusa à história restitui ao artista o traço autoral. Livres para empregar sua energia, exploraram a linguagem em todas as potencialidades implícitas nas desestruturações e nas fragmentações da lógica e da sintaxe própria. Como um fenômeno internacional e multidisciplinar, significava tanto um estado mental como um movimento “contra as instituições políticas e sociais, mas também contra o *establishment* da arte, que, numa sociedade burguesa, se alinhava ao desacreditado *status quo* sociopolítico.”⁸¹.

Os artistas estavam propensos à anarquia e a um forte niilismo e interdisciplinaridade, prevalecendo uma retórica de hostilidade aberta e militante contra a ordem social estabelecida e uma contrariedade justificada pela carnificina da guerra⁸². A própria vida era incoerente, então a arte também deveria ser. "Toda a arte pictórica ou plástica

⁸¹ DEMPSEY, Amy. Dadá. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 115-119.

⁸² BATCHELOR, G. Dada. In: FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo. Cosac & Naify, 1993. p. 30-31.

é inútil”⁸³, diz Tzara aos gritos em seu Manifesto de 1918, que atraiu a atenção de Breton. No intuito de alcançar a destruição da arte por meio artístico, Tzara defendia que a pintura a óleo e todas as demandas estéticas deveriam ser abandonados. O homem já dominava as rochas, os organismos, as locomotivas, a máquina, e o mundo é a sua tela, por isso o artista deveria criar diretamente na pedra, na madeira, no ferro ou em lata.



Figura 14: Sophie Taeuber. *Cabeça Dada*. 1920. Madeira pintada, contas de vidro e fios. Museu de Arte Moderna. Nova York.

Assim, Marcel Janco fez pôsteres com fotomontagens, máscaras dadaístas, relevos de gesso aos quais incrustava fragmentos de espelho. Os dadaístas de Berlim, liderados por Haoul Hausmann exploram a fotomontagem fazendo das fotografias meio e linguagem que envolve coleta e escolha para construir outras imagens e sentidos. Jan Arp e sua companheira Sophie Taeuber, produziram desenhos automáticos, colagens feitas de acordo com as técnicas dadaístas do acaso, e até mesmo tapeçarias combinando formas simples sem escolhas específicas para seus arranjos gráficos. Durante seu período em Zurique Taeuber fez suas cabeças dada que se assemelhavam a estilizados manequins de lojas de chapéus, aos quais chamava de *retratos*.

⁸³ TZARA, Tristan. *Manifesto dadaísta 1918*. Disponível em: <<http://sopanomel.blogspot.com.br/2012/01/manifesto-dadaista-de-tristan-tzara-de.html>> (Acesso em: 15.02.2015).



Figura 15: Francis Picabia. *Girl Born without a Mother*. 1916. Aquarela e outros meios. 30x20cm. Coleção privada. Disponível em: <https://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/701.html> (Acesso em: 20.01.2015)

Francis Picabia usava a pintura como meio para a expressividade das alterações dadaístas. Depois de gozar grande influência pintando paisagens no estilo de Sisley e Pissarro, e de conseguir grande sucesso em sua primeira exposição em Paris em 1905, sendo saudado pela crítica como pós-impressionista, em 1908, bastante rico e independente, deslindou por uma busca apaixonada por prazer, tanto na arte quanto na vida, produzindo com a liberdade que sua independência financeira lhe permitia. Dedicou-se então a desenvolver, a partir de 1915, seu maquinismo com atributos humanos, estimulado pelo fascínio da máquina como um emblema da modernidade. Suas pinturas deste período são máquinas reais ou imaginárias, desenhos de engenharia com adições irônicas, verdadeiros trocadilhos visuais que por vezes representam a produção mecânica e o seu propósito cruel de desumanização, o poder e os desejos sexuais implícitos⁸⁴.

Will Gompertz⁸⁵ sintetiza as motivações dos dadaístas originais, dizendo que seu descontentamento gera um cinismo pelo momento em que viviam e pelo excesso de razão,

⁸⁴ BATCHELOR, David. Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. In: FER, Briony.; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo. Cosac & Naify, 1993. p. 39.

⁸⁵ GOMPETZ, Will. *Isto é arte?* p. 239.

lógica e regras, propondo com o dadaísmo um comportamento alternativo a estas condutas. Aos manifestos escritos e as inúmeras publicações, seguem-se panfletos, e manifestações públicas de insatisfação com o sistema político, social e artístico. Sem seguir padrões específicos, dissolviam-se em uma série de atitudes que simbolizam esta fragmentação social, como a colagem e a montagem.

Uma de suas principais técnicas era explorar a aleatoriedade através de efeitos pictóricos e literários, como exemplo a forma construtiva do poema aleatório, desenvolvido por Tristan Tzara, onde ele instrui o poeta a recortar palavras de um artigo de jornal qualquer, e as sortear ao gosto da sorte. Estes fragmentos juntos constituem em seus arranjos casuais, significados que remetem à necessidade de negar valores estéticos ou artísticos, como reflexo do antirracional e no desafio a lógica com pouco ou nenhum referencial nas belas artes.



Figura 16: Jean Arp. *Retângulos arranjados segundo as leis do acaso*. 1916-17. Colagem, 48,6 x 34,6 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna. Nova York

A colagem *Retângulos arranjados segundo as leis do acaso* de Jean Arp, um dos co-fundadores do movimento dadaísta, segue o efeito construtivo da aleatoriedade. Gompertz diz que Arp estava familiarizado com os movimentos de ruptura, e participou do grupo *O Cavaleiro Azul* com Kandinsky antes de escapar para Zurique durante a guerra. Usava a técnica do *papier collé*, já explorada por Picasso e Braque com quem tivera contato em Paris. Havia ficado impressionado pelo modo como eram incluídos materiais comuns, ordinários, na obra, ato que lhe pareceu compactuar com o movimento dadaísta. Para tanto, Arp avaliou que

precisava apenas modificar o método de produção da colagem, deixando o material cair de determinada altura, para que as leis do acaso definissem a composição.

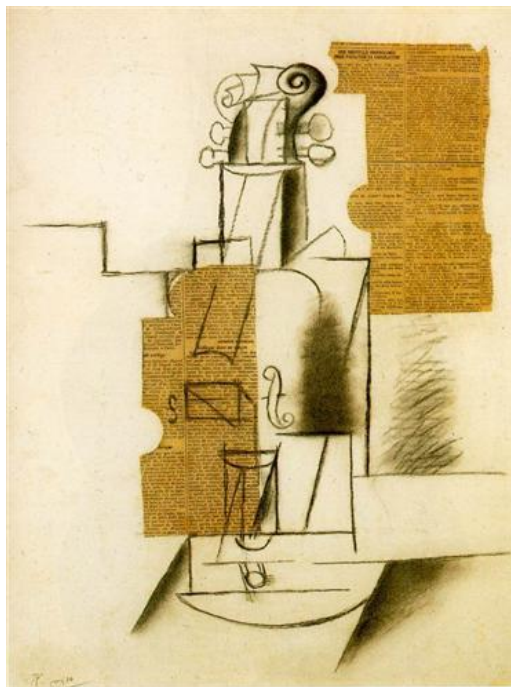


Figura 17: Pablo Picasso. *Violino 1*. 1912. Carvão e colagem. 62 x 46 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou. França.

Gregory Ulmer⁸⁶ classifica a colagem como uma das inovações formais mais revolucionárias em representação realista que ocorreu no século XX. A introdução de recortes de jornais e outros materiais por Picasso e Braque foi uma solução para certos problemas levantados pelo cubismo analítico e que se reporta ao ilusionismo da perspectiva dominante na pintura ocidental desde o início do Renascimento. Rosalind Krauss, em sua análise dos papéis que comumente eram utilizados nas obras de Picasso, ajuda a divulgar a ideia da apropriação dos jornais nas colagens do artista como um projeto ideológico. Ela associa o conteúdo dos textos jornalísticos nestas obras a um protesto iminente contra a guerra, a crise da Bolsa, a temas políticos recorrentes à época, passando por uma poética de aleatoriedade, constituindo o material simbólico disponível para estas colagens. Assim ela discute a condição icônica desses fragmentos remetendo ao significado de símbolo da linguagem⁸⁷. Com o novo meio expressivo da colagem, Picasso entrou no espaço simbólico, declarando

⁸⁶ ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hall (Org.) *Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press. 1983. p. 83.

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2006. p. 14/ 43-53.

abertamente por meio da realidade afixada nas palavras que permitia serem lidas nos fragmentos de jornais, suas próprias palavras.

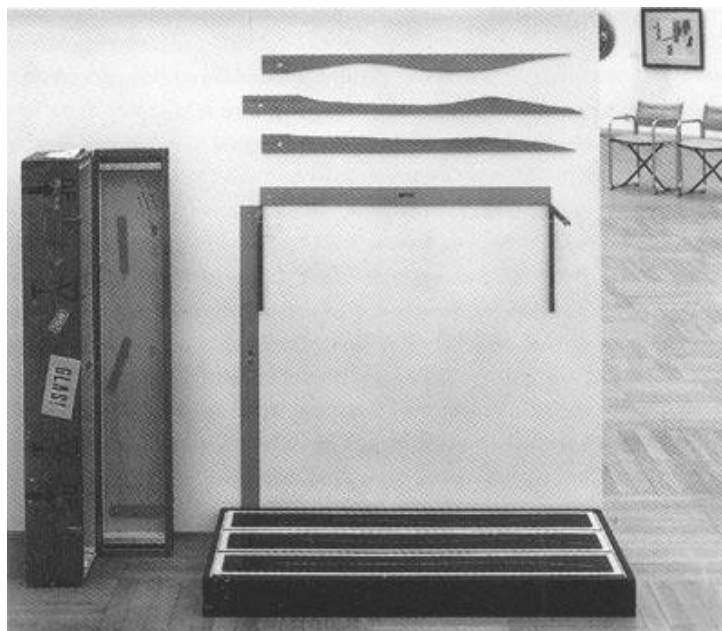


Figura 18. Marcel Duchamp. *3 Stoppages Étalon*. 1913-1914. Três tiras tecido com 13,3 x 120 cm colados em três painéis de vidro de 18,4 x 125,4 x 0,6 cm. Três ripas planas de madeira 6,2 x 109,2 x 0,2 cm cortadas para repetir as curvas de três fios de 100 cm cada. O conjunto está fechado em uma caixa de madeira medindo 28,2 x 129,2 x 22,7 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York, Katherine S. Dreier. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3w1005ft/>> (Acessado em: 28/11/2013).

Um interesse nas leis do acaso também ocorre a Duchamp, por ocasião de *Trois Stoppages Étalon* realizado entre 1913 e 1914. O trabalho consiste de três placas de vidro finas e longas, sobre as quais estão dispostos pedaços de tela que servem de fundo a três linhas de costura, fechadas em uma caixa de madeira de *criquet*. Duchamp diz que para realizar a obra repetiu três vezes a seguinte experiência: soltou um fio de um metro de comprimento à altura de um metro na horizontal, deixando o fio deformar à vontade. Ele faz isso a três fios, os recolhe e os prende, cada um em uma tira de lona próprio ligado a uma placa de vidro. Definiu este objeto como acaso em conserva. A ideia de acaso, segundo Duchamp, estava em voga por conta das primeiras manifestações de automatismo⁸⁸ dos dadaístas. O acaso interessava-o como meio de contradizer a realidade lógica, o que o leva a repetir três vezes a experiência de soltar a linha. No seu dizer, colocar qualquer coisa numa tela, em um pedaço de papel, associar a ideia de um fio caindo aleatoriamente ao sistema

⁸⁸ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. p. 68-69.

métrico francês vigente, representava a experimentação e quebra de paradigmas, neste caso, leis universais da física.

Rhonda R. Shearer⁸⁹ afirma que a intenção de Duchamp nesta obra é declarar que deveríamos duvidar de qualquer sistema único, mesmo em se tratando de convenções matemáticas como o sistema internacional de unidades de medidas francês, criado em 1799, logo após a Revolução Francesa⁹⁰. *Trois Stoppages Étalon*, segundo Dalia Judovitz, representa um ponto de virada radical na obra de Duchamp, marcando seu interesse nas noções não convencionais de arte. Seu significado se encontra naquilo que transporta, tanto quanto no transporte. Francis M. Naumann conclui que o objetivo central *Trois Stoppages Étalon* foi fazer piada sobre o metro, deixando claro que seu objetivo era jogar em questão a autoridade aceita do metro como uma unidade de medida padrão.

“(...) Duchamp later explained that his central aim was made as “joke about the meter”, making it clear that his central aim was to throw into question the accepted authority of the meter, the standard unit of measurement adopted by Europeans and officially established to be precisely the distance between two scratches on a platinum-iridium bar housed in a temperature-controlled chamber in the Academy of Science located just outside Paris. (...)”⁹¹.

A arte na concepção dos ideais sociais do dadaísmo foi proclamada na conferência sobre o *Dada*, escrita por Tristan Tzara em 1924, onde ele afirma que “Dada conhece o valor exato que deve ser dado à arte. Com métodos sutis, pífidos, o Dada se introduz na vida cotidiana. E vice-versa.”⁹². Esta redução à simplicidade inicial reflete-se nos objetos ideais. Isso explica por que o *ready-made* faz tanto sentido para o movimento. O objeto mais insignificante, insípido, sem atrativo, se constitui numa perfeita peça representativa do ideal revolucionário dadaísta. Para Tzara, a arte não é a manifestação mais preciosa da vida, e o *dada* toma para si a incumbência de denunciar à lógica, racionalidade e princípios de uma sociedade que aceitava a barbárie da guerra, começando por uma aversão à magnificência dos

⁸⁹ SHEARER, Rhonda R. Marcel Duchamp's impossible bed and others “not” readymade objects: A possible route of influence from art to science/ Part II. In: *Art & Academe*, Vol 10, nº 02 1998. p. 76-95. Disponível em: <<http://www.marcel Duchamp.net/marcel Duchamp-Impossible-Bed-2.php>> (Acessado em 01/10/2013.).

⁹⁰ O Sistema internacional de unidades foi criado na França, logo após a Revolução Francesa, em 1799. Disponível em inglês e Francês: <<http://www1.bipm.org/en/si/history-si/>> (Acesso em 01/10/2013).

⁹¹ NAUMMAN, Francis M. Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites. In: *Marcel Duchamp: artist of the century: Printed and bound in the United States of America*. E.U.A.: MIT Press Library of Congress. 1996. p. 30.

⁹² TZARA, Tristan. Conferência sobre o Dada, 1924. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. p. 389-393.

filósofos, a pretensiosa arrogância da autoridade da arte e aos meios de dominação, seja a religião, o capital ou os preconceitos sociais, no intuito de zombar das estruturas que sustentam o sistema. Faz parte das afirmações dada que a beleza e a verdade na arte não existem, mas a intensidade da personalidade transposta para a obra. No contexto dadaísta, tal como descrito por Tzara, nota-se um prognóstico das relações do objeto com a arte que está intrinsecamente ligada ao ato humano de produzir sentido para si e para o espaço em torno de si. O objeto aparece como prolongamento do ato humano, atirado de encontro aos olhos e sentidos, sendo o mediador entre cada homem e a sociedade⁹³.

1. 5. OBJETOS E O SURREALISMO

Uma das inovações do dada explorada pelos surrealistas após a descoberta de suas aplicações no campo psicanalítico é a já referida colagem, que fornecia o método de investigação acerca do automatismo na produção de imagens e do subconsciente. *La Femme 100 Têtes* (1929)⁹⁴ de Max Ernst é fortemente influenciada pela evolução da psicanálise. O trabalho se constitui de várias imagens feitas a partir de uma apropriação de gravuras do século XIX, resultando em figuras de uma estranheza enigmática⁹⁵. Max Ernst diz que encontrava seus elementos de figuração no próprio absurdo, nos quais ele trabalhava incessantemente na esperança de revelar através de alegorias os mais secretos desejos, utilizando para isso o que antes não passavam de meras páginas de publicidade⁹⁶. Ernst trabalhou outras técnicas como a *frottage* que se baseava em colher impressões diretas dos elementos materiais significantes da natureza⁹⁷. Mas é a colagem que para Ernst assume uma dupla funcionalidade:

“(...) primeiro, ela tem um caráter disruptivo, uma vez que os objetos são deslocados de seu âmbito ordinário de expectativa e de associação. Segundo, por meio desse ato de deslocamento, ela possibilita transcender esse reino de convenção (o que Ernst

⁹³ MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. p. 8-9.

⁹⁴ ERNST, Max. *The Hundred Headless Women: La femme 100 têtes*. New York: George Braziller Inc, 1981.

⁹⁵ ADES, Dawn. The Transcendental Surrealism. In: MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art, Munich: Prestel, 1990.

⁹⁶ ERNST, Max. Qual é o mecanismo da colagem? In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 432-433.

⁹⁷ *Id.* Sobre o Frottage, 1936. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes 1996. p. 432-433.

chama de ‘falso absoluto’) e chega a um outro, o entendimento ‘novo absoluto’.(...)”⁹⁸

Na visão surrealista, a colagem configura-se como uma desestabilização mental que provoca o espectador a tomar posição moral quando defrontado com a figuração do imaginário. Nas imagens resultantes temos a impressão que o ficcional e o imaginário se unem ao real. Em comparação com a colagem, a fotomontagem, mais usada pelos dadaístas, tinha um caráter menos voltado para significados ocultos nos sonhos do que a uma crítica ao caos da guerra e da revolução. A colagem, portanto, no vocabulário do pintor surrealista foi o equivalente ao automatismo da escrita. Era um sinônimo de liberação até mesmo das técnicas que aprisionavam o fazer.

Louis Aragon⁹⁹ em texto de 1930, afirma que as consequências lógicas do gesto inicial da colagem estão nas interferências que Duchamp faz na *Monalisa* em *LHOOQ*, de 1919, o mesmo observado quando Francis Picabia assinou um borrão de tinta como *La Sainte Vierge* em 1920 e apresentou como uma obra incapaz de ser copiada. É a negação da técnica, ou *personalidade técnica* do pintor que é substituída por uma espécie de *personalidade de escolha*, uma liberdade de opção pelos meios, quaisquer que fossem mais acessíveis¹⁰⁰. Prefigurando-se sobre a turbulenta mudança de perspectivas artísticas do modernismo, o objeto torna-se o signo preferido para representar a total ruptura com a arte e o novo vínculo com a modernidade e se tornará mais frequente como protesto e como personificação da presença do anteparo humano.

Em 1937 Camille Bryen ministra uma palestra para o grupo de Estudos Psicológicos na Universidade de *Sorbonne* e aborda a questão dos objetos nas experiências dos surrealistas. Ao se dedicar ao texto poético Bryen viu nestas provocações com objetos uma possibilidade para ilustrar sua poesia. Através destes, ele pretendia expressar aquilo que não podia ser compreendido plenamente com palavras. Assim a gênese de suas assemblagens e as dimensões psicanalíticas de cinco obras produzidas por ele, serve para exemplificar seus

⁹⁸ BATCHELOR, D. *Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial*. p. 58-59.

⁹⁹ ARAGON, Louis. *The challenge to Painting*. p.27.

¹⁰⁰ Aragon afirma no texto de 1930 *The challenge to painting*, que chegaria o tempo em que os pintores não mais poriam as mãos na tinta para aplicá-la, que esta atitude de escolha do artista define uma outra personalidade ligada ao processo de criação e autoria. “(...) And from these negations an affirmative idea has emerged which has been called ‘the personality of choice’. A manufactured object can equally well be incorporated into a painting, it can constitute the painting in itself.(...)”. ARAGON, Louis. *The challenge to Painting*. p. 28.

comentários em *L'aventure des objets*¹⁰¹, texto onde reproduz as ideias formuladas na palestra sobre seus objetos poéticos.



Figura 19: Camille Bryen. *Morphologie du désir*. 1937. Foto: Raoul Ubac (pseudônimo de Raoul Michelet). *L'Aventure des Objets*. Éditions José Corti, Paris, 1937. p. 14 .

Bryen afirma que estes objetos criados em instantes de transe, permitem que o artista se liberte do *eu* freudiano, interrogando o psiquismo individual. No entanto, o espectador também participa ativamente do trabalho, executando-o, pois a maioria de seus objetos é mecanizada e pode ser manipulada como em *Morphologie du désir* (Morfologia de desejo), composto por uma lâmpada elétrica e uma vela preta afixados em uma espécie de suporte com dois moldes de orelhas humanas em gesso. Iluminada pela luz da lâmpada o conjunto produz um jogo de sombras manipulável. Para Bryen este objeto deve ser acionado por uma pessoa em um local escuro para que as sombras se projetem por ângulos diferentes e produzam seu efeito.

Em 1936 Breton escreveu um artigo intitulado *Crise de l'Objet*, para a revista *Cahiers d'Art* que depois seria incluído entre os ensaios de *Le Surréalisme et La Peinture*¹⁰². Este texto pertencia originalmente ao catálogo da Exposição de Objetos Surrealistas

¹⁰¹ BRYEN, Camille. *L'Aventure des Objets*. Paris: Editions José Corti, 1937. Disponível em: <<http://www.fondationhartungbergman.fr/camillebryen/aventuredesobjets.htm>>. (Acessado em: 29/09/2014).

¹⁰² BRETON, André. *Le Surréalisme Et La Peinture*. França: Ed. Gallimard, 2002. 353-360.

promovida pela *Galerie Charles Ratton*, em Paris¹⁰³, onde propõe a fabricação de objetos apenas percebidos em sonhos. Ele estabelece uma espécie de classificação de acordo com a leitura, profundidade emocional, aspecto e origem dos objetos produzidos para a exposição. Esta classificação explora principalmente a origem temática dos objetos, nomeando-os como matemáticos, naturais, selvagens, encontrados, irracionais, *ready-mades*, interpretados, incorporados e móveis. Os objetos surgem como simulacros de realidade, com forte simbolismo, eróticos e evocativos de esquemas compositivos formais. Há um fascínio pelo *objet trouvé*, aquele objeto encontrado, apresentado por um artista sem alterações substanciais. Breton tinha como intenção apontar uma revolução total do objeto, desviando-o de seus fins, dando-lhe nova qualificação, assinando-o e lhe dedicando outro nome¹⁰⁴.



Figura 20: Alberto Giacometti. *Bola Suspensa*. 1930-1931. Gesso e ferro. Alberto Giacometti Foundation, Zurich. ADAGP. Paris.

O que todos estes objetos compartilham é a libertação que as experiências surrealistas ajudaram a promover. Salvador Dali se apropria da classificação criada por Breton com seus diferentes tipos de objetos, realizando sua própria leitura. Ele diz que “Todo o objeto era considerado um *ser* perturbador e arbitrário e era creditado como tendo uma

¹⁰³ FER, Briony. Objetos do desejo. In: BATCHELOR, D.; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify. 1998. p. 221.

¹⁰⁴ AMARAL, Aracy. A nova dimensão do objeto. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.152-159.

existência totalmente independente da atividade do experimentador.”¹⁰⁵. Dali identifica seis categorias para os objetos surrealistas:

“(...) objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transubstanciados (origem afetiva); objetos a ser projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais) e objetos moldados (origem hipnagógica). (...)”¹⁰⁶

Embora o objeto surrealista tenha sido formalizado por Dali, é Alberto Giacometti que, ligado ao movimento entre 1930 e 1935, começa a projetar o desejo sobre os objetos, para solucionar os problemas de sua escultura¹⁰⁷. A obra *Bola Suspensa* (figura 20) é analisada por Dali como pertencente à primeira categoria de objetos com função simbólica erótica e que demanda a participação do espectador no que diz respeito a sua idealização como forma significante. Uma possível metáfora sexual. Outros objetos surrealistas expostos em 1936 na *Galerie Chales Ratton* fisicamente são mais relacionados a uma estrutura elaborada com a justaposição de peças e materiais do que na sua modelagem, por exemplo, o *Telefone-Lagosta* (1936) de Dali e *Objet: déjeuner en fourrure (Café da manhã envolto em pele)* (1936), de Méret Oppenheim considerado um objeto fetichista ao qual se atribui significação erótica latente, situando-se nos limites entre absurdo, realidade, imaginação e experimentação. Quem sugeriu o título à obra foi Breton, que pretendia parodiar o tema do *déjeuner* na pintura moderna, a exemplo, de *Déjeuner sur l’erbe*¹⁰⁸, de Edouard Manet¹⁰⁹. É composto por um aparelho de porcelana contendo uma xícara, pires e colher, envoltos em pele de gazela chinesa. Há uma espécie de disparidade em todo o conjunto, pois o material que reveste não combina com a louça e o talher:

“(...) Aqui, entretanto, o objeto de uso diário, produzido em massa e que havia sido celebrado por Léger e pelos puristas nos anos 20 como emblemático da ordem racional, geométrica, da vida moderna, foi transformado em algo bastante diferente – em uma espécie de fetiche moderno. (...)”¹¹⁰

¹⁰⁵ DALI, Salvador. O objeto revelado na experiência surrealista. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 422-429.

¹⁰⁶ BRADLEY, Fiona. *O Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 43.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 32-43 *passim*.

¹⁰⁸ Obra de Edouard Manet, *Desjejum na relva*, ou Almoço na relva, foi apresentada publicamente no Salão dos Independentes, realizado em Paris em 1863, e o seu título inicial era *Le Bain* (O banho). Museu de Orsay, Paris.

¹⁰⁹ DALI. In: *Abril coleções*. São Paulo: Ed. Abril. 2011. p. 117, *passim*.

¹¹⁰ FER, Briony. *Objetos do desejo*. p. 174.



Figura 21: Méret Oppenheim. *Café da manhã envolto em pele*. 1936. Colher, pires e xícaras cobertos por pele de gazela chinesa. Museu de Arte Moderna. Nova York.

O objeto surrealista, desta forma, se distingue do *ready-made* pelo aporte simbólico que assume através da subjetivação e da metáfora. Como emblemas do fetichismo e da imaginação esses objetos não deixavam nenhum espaço para projeções formalistas. O sentimentalismo da prática de garimpagem às ecléticas lojas *bric-à-brac*¹¹¹ do século XIX é subvertido pelo sistema de *gabinets de curiosidades* surrealistas, definindo um fascínio pelo *objet trouvé*. Por isso era normal que estes artistas procurassem em lojas de antiquário e mercados de pulgas o material para suas obras. Era iminente que estes objetos viessem embutidos de algum valor simbólico do passado, uma nostalgia ligada ao fato de que a produção industrial cada vez mais ampliava a quantidade e qualidade dos objetos que eram lançados ao mercado, em uma sucessão de produtos desejáveis. A postura dos artistas ao escolherem entre estes objetos antigos, em desuso, leva-os a perpetrarem uma desforra na estupidificante proliferação de objetos industriais. Desviados de seu contexto, assinados, interpretados, estes objetos violam os sentidos e as definições de mundo, pondo em discussão os valores e reações habituais.

1. 6. A IDENTIDADE DO OBJETO NO NOVO REALISMO

¹¹¹ Bricabrique, do francês *bric-à-brac*: antique or curiosity shop, bric-a-brac shop. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/portugues-ingles/bricabrique_529803.html> . (Acessado em 05/10/2013).

Por volta da década de 1960 o Novo Realismo era uma realidade na Europa. Chega então à Nova York depois de quinze anos de domínio da austera arte abstrata. Para Alan Solomon a nova arte do ponto de vista vanguardista americano abrangia os movimentos chamados *Novo Realismo*, *Arte Pop*, e *Neodadaísmo*. Os artistas se voltam para um engajamento afirmativo e incondicional, um engajamento que Solomon identifica como um triunfo para as forças interiores do homem sobre o mundo racional e material. Este novo estilo seguiu um curso orgânico, não foi encorajado nem evitado, e emergiu de maneira rápida e espontânea a partir de diversos artistas simultaneamente e em uma variedade de lugares diferentes. Para Restany o encontro dos novos realistas de Paris com os *neodadaístas* nova iorquinos precursores imediatos da *Arte Pop*, trouxe importante contribuição ao movimento, mesmo que houvessem algumas divergências. “A nova arte provoca reações tão contraditórias porque parece atacar de frente, e ativamente, todas as nossas convenções estéticas estabelecidas em todos os níveis de forma e de tema.”¹¹². O Novo Realismo se caracterizava pela retomada da apropriação de objetos da cultura de massa, seja de objetos comuns do cotidiano ou de lixo industrial. A partir de teorias dos dadaístas, principalmente Duchamp e Schwitters, os novos realistas recusam o abstracionismo da Escola de Paris¹¹³, e assumem uma consciência baseada na natureza moderna admitindo a pluralidade de meios: as novas mídias, a fábrica, a ciência e a tecnologia.

As atividades coletivas que se calcaram na formação do grupo dos Novos Realistas, em Paris, com a colaboração do crítico de artes Pierre Restany, regulavam um número de experiências diversificadas, englobando gestos e atitudes muito diversas. Sejam quais forem às razões históricas, estes artistas não se afiliam a práticas partidárias nem associações institucionais. Vindos do período pós-guerra, já na época das grandes mudanças da evolução tecnológica, estão profundamente engajados em experiências pessoais, individuais, e na descoberta de uma identidade própria nitidamente existencialista, sem tendências filosóficas ou intelectuais expansivas. Expressam a alienação do mundo contemporâneo, rejeitando a totalidade dos cânones estéticos anteriores. “O aspecto absurdo

¹¹² SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCOK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 227.

¹¹³ Em declaração Yves Klein defende no texto *Os novos realistas*, que a Escola de Nice estava na origem de todos os movimentos artísticos de ponta da Europa na época, desbancando a Escola de Paris com um grupo de artistas ultrapassados, inclusive pela Escola de Nova York, e aventava a possibilidade de um novo eixo de transformações na arte formado por Nice-Los Angeles-Tóquio. KLEIN, Yves; RAYSSE, Martial; ARMAN. Os novos realistas. In: FERREIRA, G., COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 53-57.

de suas obras resulta da estranheza da justaposição de suas ideias dependentes de intuições e associações um tanto afastadas dos costumeiros hábitos de olhar e sentir. (...)”¹¹⁴.

O real podia então ser exposto por meio dos objetos comuns ou por sua reprodução, aproveitadas as características mais latentes do objeto que aludiam a sua relação com a realidade, decorrentes das suas ligações com o ser humano. A crueza do material que fará parte do ambiente artístico na década 1950 e de 1960 reverbera as experiências advindas da apropriação do objeto nas décadas anteriores, retomando procedimentos da vanguarda dos anos 1920 a 1930. Era comum o efeito retroativo de discussões e leituras críticas de muitas obras que foram ignoradas em meio às contendas passadas, principalmente em relação ao *ready-made*, a autoria e a recepção institucional.

No segundo manifesto do grupo dos novos realistas em maio de 1961, *Quarenta graus acima de Dada*, Restany considera os objetos desenhados por Bryen nos anos trinta como um elo fundamental entre as obras de Marcel Duchamp e os jovens artistas que despontavam no Novo Realismo como Jean Tinguely, Raymond Hains e Yves Klein. Conforme Bryen havia dito a inter-relação do objeto com o psiquismo individual é projetada a partir das relações do indivíduo com os valores simbólicos do objeto. Assim é uma faculdade dos objetos e utensílios da produção industrial liberar uma urgência expressiva em ressonância a psicologia do artista¹¹⁵. Os trabalhos deste período provocam reações intensas, estimulando o deleite de espectadores ávidos pela angústia da novidade do artifício. Porém não existe nenhuma regra que dirija o retorno do objeto, como desejava estimular Restany e aqueles que defendiam suas teorias.

Quando Restany afirma que o ato de “Apropriar-se deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos é colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retornar ao referente dadaísta, ao *ready-made*”¹¹⁶, ele revisa o exemplo de Duchamp para tratar do objeto batizado escultura. Mas nem todos os novos realistas do grupo de Yves Klein aceitavam sem ressalvas a identificação com a filosofia de Duchamp. Nem mesmo Yves Klein que protagonizou seus ensejos estimulando o projeto de Restany em traduzir a nova arte como um movimento universal em direção a interpretação do mundo através de seus objetos, concorda com o taxativo prenúncio do novo realismo, novo objeto ou nova materialidade para

¹¹⁴ SOLOMON, Alan. *A nova arte*. p. 232.

¹¹⁵ RESTANY, Pierre. *Quarenta graus acima de dada*. In: *Os novos realistas*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1979. p. 89.

¹¹⁶ *Id.* O novo realismo. In: *Os novos realistas*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1979. p. 32.

suas experiências com a arte que desenvolvia em Paris. Como explicado por Restany, Klein só percebe que o imaterial eleva a ideia de *ready-made* a uma dimensão cósmica, quase no fim da vida. Hains por outro lado refutava a ironia de Duchamp, enquanto Tinguely, Spoerri e Arman consideram-no o inventor da natureza moderna. A reserva destes artistas se justificava pelo fato do dada já haver sido exaustivamente explorado. Para Klein o mais importante era experimentar o mundo e transformar as provocações dadaístas em *espetáculo burguês*¹¹⁷. Assim a nova arte apela aos sentidos, é visceral, fala mais aos sentimentos que a mente, resgata objetos banais, penetrados pela nostalgia por coisas infantis como um apelo à candura mais simples e ao gosto pelas coisas da vida. Comparada ao passado, coloca a arte no nível da experiência presentificada.

Devido as suas qualidades específicas o objeto converte-se em uma espécie de vocabulário estratégico e expressivo. Até o século XVI os objetos de uso cotidianos não possuíam valores morais para serem considerados dignos de uso como temas artísticos¹¹⁸. Esta atribuição de valor ao objeto foi adquirida devido a uma série de mudanças, no século XIX quando os artistas começaram a se permitir gozar realmente da liberdade de escolher com quais materiais trabalhar. Os objetos eram representados na hierarquia das artes, mais abundantemente como complementos nas naturezas mortas, e se resumiam a objetos culinários, comida e utensílios domésticos. Dificilmente objetos de uso banal, como ferramentas e material de encanamento eram apropriados neste processo. Até o século XX estes objetos não eram o repertório adequado. A verdadeira mudança somente ocorre quando, em 1913, os cubistas se atribuíram de escolher objetos identificados como banais para suas naturezas mortas. Eram coisas que faziam parte de seu ambiente de trabalho, estúdio, café que frequentavam ou a rua por onde passavam e que tinham conotação de atividades agradáveis que exigiam pouco esforço como beber, fumar, jogar cartas, ouvir músicas, ler jornais, falar sobre pintura, e assim por diante. Em uma natureza morta de Braque, os objetos escolhidos estão carregados de emoção, pois são coisas familiares e íntimas, de maneira a estabelecer uma iconografia pessoal referentes ao mundo a sua volta, diferente de trabalhos com apropriações de signos populares como a logomarca da Coca-Cola ou uma torta de chocolate nos trabalhos dos artistas *Pop*. Esta produção reflete sentimentos, muitas vezes perturbadores, alienantes e vulgares. Objetos e coisas reveladoras do que há de mais deplorável na nossa sociedade, refletindo o grotesco do mundo moderno, comercial e industrial.

¹¹⁷ FOSTER, Hall. Quem tem medo da neovanguarda. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: cosac & Naify, 2014. p. 30.

¹¹⁸ SOLOMON, Alan. *A nova arte*. p.228.

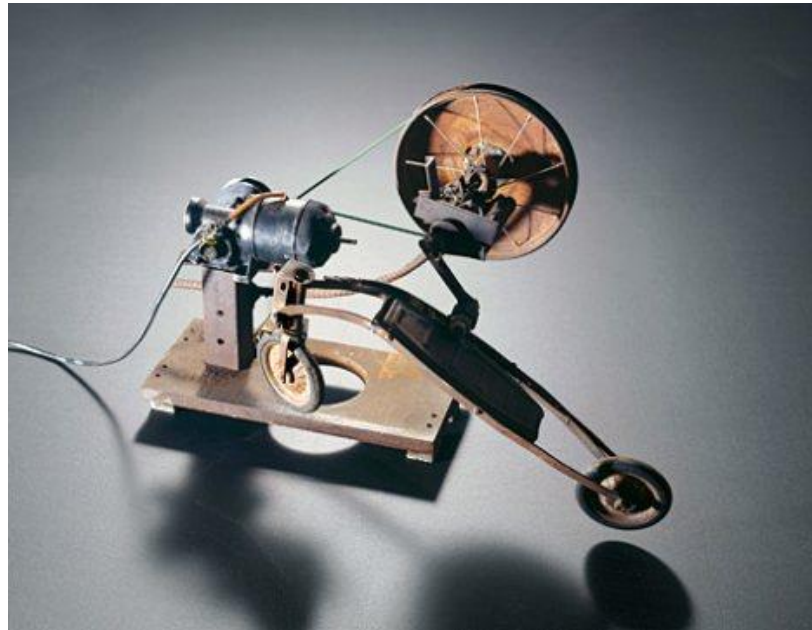


Figura 22: Jean Tinguely. *Trottinette*. 1960. Parte inferior de uma scooter, roda de triciclo, pedestal de aço, correias de borracha, motor elétrico Liliput. 46 x 80 x 33 cm. Museu Tinguely. Basel.

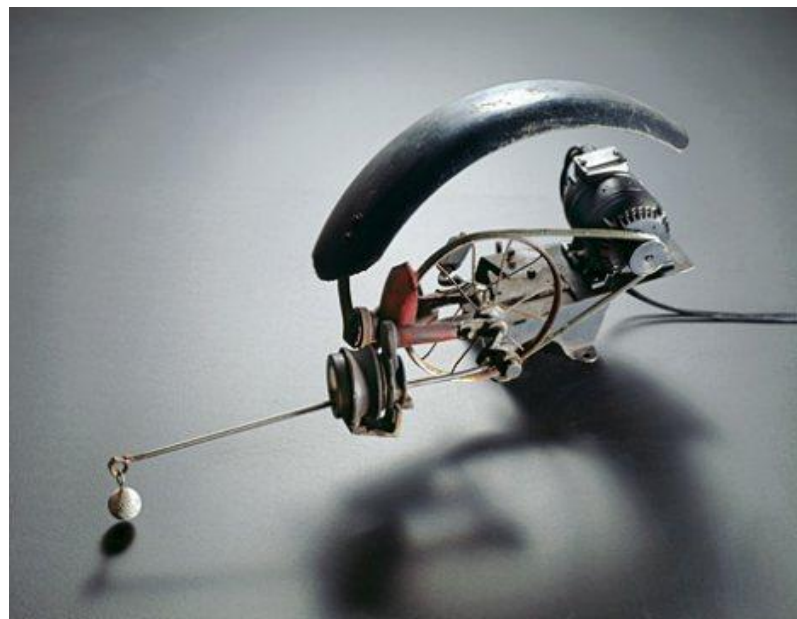


Figura 23: Jean Tinguely. *Mautz II*. 1963. Pedestal de aço, roda de aço e placas, correias de borracha, bola de golfe, motor elétrico, garfo da roda e aro com pedais de triciclo, pára-lamas. 42 x 82 x 32 cm. Museu Tinguely. Basel.

Na perspectiva do novo realismo estes objetos que apelam pelas coisas simples da vida, são escolhidos na banalidade do cotidiano, e sintetizam uma espécie de nostalgia, como nas pequenas esculturas Tinguely executadas no início dos anos 1960. "Trottinette" e "Mautz

II" possuem componentes retirados do ferro velho. Objetos que já fizeram parte da vida de alguém, mas que ninguém mais quer, ganham nas mãos de Tinguely novas utilidades. O artista não faz nenhuma tentativa de esconder as origens das várias partes dos objetos ao qual pertenciam. Pelo contrário, as peças servem para sublinhar o seu caráter de lixo nas esculturas. A presença deste material é a marca destas esculturas¹¹⁹. A maneira ambígua de funcionar lembra a fala de Levi-Strauss sobre os primitivos ritos de transformação onde objetos do cotidiano podiam estar intimamente impregnados com a magia dos espíritos, e remeter a ritos particulares de subjetividade.

A necessidade de explorar esta nova materialidade leva a busca de oportunidades para experimentar o mundo. O potencial de enriquecimento da vida então se reverterá para uma fruição da obra como experiência sensorial de maneira mais direta. Esta possibilidade já havia sido demonstrada nos eventos promovidos por John Cage, evidenciada por seu engajamento em busca de inovações formais e combinações entre materialidade e sons, lembrando o importante período em que colaborou com Merce Cunningham e Rauschenberg na década de 1950¹²⁰. Allan Kaprow se preocupava em interpretar a nova arte sob a luz de experiências onde ocorre uma intercalação da arte e do mundo real. As ideias de interpenetração da arte e do mundo externo de Cage levam Kaprow, assim como outros artistas, a experimentar as possibilidades de tridimensionalidade em ambientes compostos por elementos que articulam espaço, luz, som e objetos, se subordinado a um impulso pelo evento ambiental.

A novidade presente nos espetáculos de Cage sugere o desejo de comunicação e participação do público. Estimulados por isso Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman, Dine, Oldenburg, e Samaras elaboram eventos que sinalizavam a ampliação dos gestos do Expressionismo Abstrato para o ambiente¹²¹. Estes teatros em que a platéia se relaciona diretamente com o evento, recebem o nome de *Happenings*, espetáculos performáticos do imprevisível. Estabelecem basicamente uma relação das pessoas com a feitura dos objetos e com os acontecimentos em torno destes objetos. Neste encadeamento de ideias, há nexos em considerar a *performance* um potencial momento onde se entrecruzam relações com os objetos, e estes passam a incorporar definições muito mais específicas, conforme temos visto no percurso deste trabalho.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.1960-1969_00.pdf> (acesso em 15.03.2015).

¹²⁰ SOLOMON, Alan. *A nova arte*. p.235.

¹²¹ ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 28.



Figura 24: Allan Kaprow. *Yard. Environments, Situations, Spaces*. 1961. Pneus usados. Martha Jackson Gallery. Nova York. Foto: Ken Heyman.

A contribuição dos novos realistas foi à visão estreitamente ligada a um método rigoroso de apropriação do real, que continua além do fetichismo efêmero do *readymade*. O gesto de anti-arte que remete as apropriações dos novos realistas é libertário, e se fundamenta no fato dos objetos terem uma história individual e geral ao mesmo tempo. Seja pela apropriação do mundo ou pela acumulação de objetos apropriados, os diferentes vocabulários utilizados pela corrente realista exaltam a autonomia dos objetos, sob a ilustração exemplar das teorias apropriacionistas. Apropriação da imagem real, pela fotografia. Apropriação de objetos do cotidiano para compor assemblagens e colagens com seus fragmentos ou simplesmente expô-los com uma nova legenda. Apropriação de símbolos alegóricos da modernidade. Apropriação de todos os elementos, do ar, do vazio, dos vestígios da vida cotidiana. Sob outros aspectos, e com variadas intenções, os artistas irão partilhar com estes procedimentos a gênese da hibridização da arte contemporânea.

2. ACERCA DO OBJETO: CONSIDERAÇÕES SOBRE SEU STATUS E PERMANÊNCIA

O paradoxo da funcionalidade de Jean Baudrillard prenuncia que “Todos os objetos se pretendem funcionais como todos os regimes se pretendem democráticos”¹²². Ocorre que mesmo compreendendo que a natureza do objeto é servir como ferramenta a todos que o possuem, é possível identificar funções que sobrepujam este princípio. Essa condição está logicamente ligada ao fato do objeto não possuir apenas funções denotativas, mas também se propagar por um múltiplo terreno simbólico, ao lhe atribuir significâncias conotativas que extrapolam sua natureza útil. O que Baudrillard conclui é que o objeto funcional encerra em si todos os prestígios da modernidade e por isso se realiza na sua exata relação com o mundo real, ao interferir no espaço e subvencionar nossas necessidades tanto físicas quanto psicológicas.

A categorização de um sistema funcional incorre em uma qualificação que postula uma ordem ou arranjo para aquilo que se adapta a uma finalidade. Como uma extensão do corpo, objetos são ferramentas de sentido que representam ou existem devido a sua origem a partir do ser humano. Não é uma *coisa*, pois no sentido que lhe é dado, *a coisa* possui função diversa ao de objeto no universo de referências sociais, e estas qualidades próprias de sua existência material estão ligadas à natureza.

As relações de Heidegger entre *coisa* e *objeto*, nos servem para mediar os significados epistemológicos da noção de objeto. Heidegger estabelece que a *coisa* pertence ao âmbito daquilo que reconhecemos como *ente*, como uma pedra, pedaço de madeira ou árvore. Para ser *coisa* é preciso existir, possuir propriedades e se opor ao sujeito. Neste sentido Heidegger questiona as definições sintáticas da linguagem para determinar o sentido de *coisa* como causa e efeito, preconizando a existência de uma estrutura que sempre colocaria a *coisa* seguida de seu atributo para satisfazer a visualização da *coisa em si* e do seu reconhecimento pleno. Seus três pensamentos acerca do conceito de *coisa* ampliam o contexto até formalizar uma compreensão do *ente* a partir do simples e imediato objeto de uso prático que se defini na descrição do *utensílio* como uma ferramenta. O primeiro conceito visa identificar *a coisa* segundo sua propositura, sua determinação como substância, “*a coisa*

¹²² BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 69-71.

como suporte das suas características”¹²³. O segundo conceito refere-se à *coisa* e aos sentidos voltados para a sua apreciação. A *coisa* é o sensível aos sentidos, mas a *coisa em si* está sempre mais próxima de nós que as sensações que temos dela. O que é apreendido através das sensações está, então, desvinculado da *coisa em si*, e mais próximo das nossas relações psicológicas com os objetos.

O terceiro conceito definido por Heidegger determina a *coisa* em sua materialidade. A *coisa* é, portanto, uma matéria com forma definida, ou seja, uma forma que possui certas características que independem da participação da vontade humana, como, ao contrário, ocorre ao apetrecho funcional que aqui identificamos como *objeto*. Assim, com a síntese entre matéria e forma, Heidegger revela a definição de *coisa* que se aplica à natureza e aos objetos de uso, concebendo *coisa* em um “suporte de características, como a unidade de uma multiplicidade de sensações, como matéria enformada”¹²⁴. A forma, portanto, é o que determina a ordenação da matéria, que por sua vez determina a utilidade como traço fundamental para a existência do *ente* que nos mira. O *ente* como sendo o produto de uma fabricação, um apetrecho para ser usado, um objeto. Entendemos que essa propositura possui eco no ato de contemplar um objeto de arte professado por Georges Didi-Huberman. Ato que só se manifesta plenamente ao abrir-se em dois, fenômeno dialético que consiste em um mecanismo inevitável ao ato de ver e manifestar o que se olha. Assim o *ente* que olhamos também nos olha, pois está presente e desperta nossa atenção para aquilo que é, como um simulacro ou representação, imagem ou metáfora de si, e como algo que é pressentido também por nós e nossas convicções pessoais¹²⁵. Não há como desprezar o caráter *coisal* da obra de arte, pois existe pedra no monumento, madeira na escultura talhada, cor no quadro, som na música. Nada se produz sem a iminência da *coisidade*, pois a obra de arte é, com efeito, uma *coisa* fabricada que diz algo diferente do que a simples *coisa* que é. Ela nos revela outro sentido, que Heidegger atribui ao efeito de alegoria¹²⁶, ou seja, o fato de anexar outro conteúdo, um significado que suplanta seu antecedente, uma recolocação que irá modificar sua orientação precípua, excedendo seus valores materiais e funcionais¹²⁷.

Abraham Moles mantém o sentido de *coisa* e *objeto* separados. Para ele, coisa é algo bruto, diretamente ligado a natureza sem funcionalidade aparente, diferente dos objetos

¹²³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. p. 17.

¹²⁴ *Ibid.* p. 23.

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

¹²⁶ HEIDEGGER, Martin. *op. cit.*, p.13, nota 124.

¹²⁷ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, Editora da Unicamp, 2006. p. 7.

em nossa civilização, que são produtos do *homo faber*, dialogam conosco e são portadores artificiais de uma utilidade que transcende sua materialidade:

“O objeto, dentro da nossa civilização, é artificial. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovido a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço..., qualidade..., inserindo-a no universo de referência social.”¹²⁸

Seus aspectos de valoração se restringem a sistemas de categorias. À categoria de objetos de arte são atribuídos valores sociais e pessoais que se refletem no indivíduo de maneiras diferentes das coisas da natureza ou dos objetos de uso cotidiano. Valor estético, valor de mercado, valor do trabalho, valor de antiguidade, valor de historicidade. Para Moles, o objeto de arte está no extremo da falta de funcionalidade, e para lograr êxito no universo da arte, é necessária uma fusão subjetiva de valores, que os torna dependentes de especialistas para anunciarem suas qualidades peculiares.

“(...) o objeto de arte é retido no ambiente pelo seu valor estético reconhecido aproximadamente por todos, enunciado e comentado pelos teóricos, cujo papel aqui é essencial uma vez que ele ‘semantiza’ o que é ‘belo’ e o reconduz a aceitação sociais (...)”¹²⁹.

Uma vez aceitos se somam ainda valores que os tornam especiais como *raridade* e *autenticidade*. Baudrillard diz ser a autenticidade um valor atribuído somente aqueles objetos de que se tenha certeza de sua origem, de seu criador. A autenticidade por sua vez implica em objetos que possuem além deste traço autoral bastante definido, o diferencial da unicidade. Seja elisão do tempo, ou o fato de serem únicos no domínio do imaginário, algo lhes confere o aspecto necessário para distinguí-los dos demais¹³⁰.

Walter Benjamin já havia proposto que a autenticidade do objeto artístico é ameaçada pela reprodução técnica e está relacionada à existência única da obra de arte, seu aqui e agora¹³¹. É nessa problemática relação de reprodutibilidade em confronto a originalidade que trazemos a apropriação de objetos de consumo como obras de arte para um

¹²⁸ MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. p. 26.

¹²⁹ *Ibid.* p. 132-133.

¹³⁰ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. p. 84-85.

¹³¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. p. 167.

duplo questionamento: o de sua reprodução sistêmica e o de sua banalidade. A partir das mudanças produzidas pela mecanização que transformam a natureza da percepção nas artes, Benjamin examina o esvaziamento da aura dos objetos de arte a luz de fatores como a replicabilidade que efetivamente separa a arte de sua base de culto¹³², e uma consequência é o gradativo abandono das qualificações estéticas de belo e sublime nos objetos de arte que estão no âmago das mudanças preconizadas pela liberdade do gesto artístico, sublevada pela atitude artística de apropriação como entendida hoje.

Como argumentou Thierry De Duve, *a arte em geral*, veio substituir as denominações das *belas artes*¹³³ que encarnavam a situação da Academia, da Escola, e do sistema das artes antes de sua falência declarada pelas vanguardas históricas, gerando a prerrogativa de que qualquer um pode fazer arte e obter o *status* de artista. De Duve salienta que o propósito de qualquer julgamento artístico é ser comparativo e, portanto, não existe o julgamento estético absoluto, livre da interferência de sistemas preestabelecidos e conhecimentos prévios¹³⁴. A questão que emerge disto é por consequência agravada pelas características dos objetos que são expostos nos museus e galerias de arte hoje em dia. Não é possível equiparar as estratégias de valorização conceitual dos objetos contemporâneo através do mesmo tipo de julgamento da estética e do belo. Ocorre, portanto, que diante um objeto de arte repassemos mentalmente todos os candidatos plausíveis à comparação dentre as coisas que já são naturalmente chamadas de arte por nosso conhecimento, o que justifica comparar qualidades estilísticas de um quadro com as de outro quadro, mas não possibilita comparar um mictório a um quadro, porque simplesmente este tipo de julgamento não funciona com objetos de uso cotidiano, pois nossas relações *a priori* com eles são outras.

As relações do indivíduo com o objeto cotidiano transitam entre a necessidade e o costume, o estético e o inestético, entre o real e o afetivo, relações que por sua vez são totalmente independentes entre si. Há maneiras estéticas de apreciar um ralador de queijo, e um fotógrafo pode retratar um objeto banal compelindo o observador a admirar detalhes que não possuem qualquer intuito de almejar o belo.¹³⁵ Este aspecto se inscreve no discurso acerca dos objetos como mensagem conotativa, que por sua vez Baudrillard chamará de sistema não

¹³² ASHTON, Dore. O fim de uma era. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 25-34.

¹³³ DE DUVE, Thierry. *O que fazer da vanguarda? Ou O que resta do século 19 na arte do século 20?* p. 183, *passim*.

¹³⁴ *Id.* Cinco considerações sobre o julgamento estético. In: *Revista porto arte*. Porto Alegre, v.16, nº27, Nov.2009. p. 43-65.

¹³⁵ MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. p. 127-128.

funcional ou *discurso subjetivo*. Uma mensagem subliminar e secundária da qual o objeto de arte está impregnado.

Thorstein Veblen relaciona o consumo de bens e objetos a níveis sociais específicos¹³⁶. As relações assim criadas entre os objetos que compõem a mobília e utensílios da casa determinam o status da família no deslocamento das épocas. No século XIX quanto mais objetos um lar possuísse maior seria a prosperidade da família. Já na segunda metade do século XX a quantidade de objetos se reduz paralelamente ao tamanho dos espaços do lar, e sua quantidade é substituída por sua eficiência tanto funcional quanto subjetiva. *O que exatamente torna os lares de hoje tão atraentes?* (1956) de Richard Hamilton é uma importante mostra do que se sustinha como lar desejável nos anos do pós-guerra. Sob a perspectiva da *Pop Arte* é a representação coerente da sala de estar do futuro de uma família modelo da pós-modernidade. Hamilton faz uma colagem com fotografias recortadas de revistas, onde personagens com corpos definidos aparecem expondo certos ideais de beleza, juntamente com uma série de objetos domésticos que despontavam como as mais recentes comodidades domésticas, eletrodomésticos e aparelhos eletrônicos. Para o artista, este lar expressava o otimismo da sociedade pelo futuro dos bens tecnológicos, e produtos modernos que facilitariam a vida e proveriam os lares de conforto¹³⁷.

A procura por *status* se revela no desejo por outra gama de objetos tecnológicos, cuja necessidade se criou no advento da ciência e comunicação, em decorrência do desenvolvimento dos aspectos da produção industrial de bens de consumo, como reflexo da evolução do design e das transformações nos meios de fabricação entre os séculos XVIII e XIX¹³⁸. Para o design de produção a aparência é fundamental e os argumentos de beleza da *Estética* de Kant ainda amparam o esforço da produção de valor com o belo. Isto nos reporta aos movimentos do mercado, e a enorme gama de objetos que se expõem na busca em prover o insanável desejo consumidor pelo novo, belo e funcional. Como exemplo espremedor de limões de Phillip Stark um mecanismo utilitário cujo atributo estético sobrepuja o funcional. Este é o *insight* em torno do objeto: como emblema da mecanização e tecnologia, além de ser funcional ele deve promover um estilo e assumir qualidades que se somam com o valor estético.

¹³⁶ VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa: Um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli e Cia, 1965.

¹³⁷ GOMPERTZ, Will. *Isto é arte?* p. 310.

¹³⁸ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. *Passim*.



Figura 25: Philippe Starck. *Espremedor Juice Salif*. 1990. Criado para empresa italiana Alessi.

Não era intento de Duchamp que seus *ready-mades* atraíssem por serem belos, mas sim que fizessem parte do mundo da arte. É possível que o teórico de *A teoria institucional da arte* George Dickie tenha sido um pouco ingênuo quando se apoiou na premissa de que todos os objetos materiais poderiam fazer parte do mundo da arte porque também possuem valores estéticos intrínsecos. Ele justifica, em termos comparativos, o mictório de Duchamp com as muitas qualidades estéticas a serem apreciadas em objetos que são feitos para serem objetos de arte, “qualidades que lembram Brancusi e Moore”. A essa tentativa de Dickie aplicar um apelo estético ao *ready-made*, Danto contrapunha com um texto do próprio Duchamp: “Eu joguei o urinol na cara deles como desafio e agora eles o admiram como objeto de arte por suas qualidades estéticas”¹³⁹. Seria incoerente pensar que o objeto eleito não teria em si as propriedades estéticas como resquício de um produto elaborado esteticamente para atrair o mercado, mas o que se questiona é se elas realmente interferem no momento em que o mesmo objeto é apropriado e apresentado para o público da arte.

Em uma correlação marxista, para o filósofo americano Howard Press, o objeto pode ser consumido ou apropriado de três modos: por subsistência, como meio de produção e

¹³⁹ DANTO, Arthur C. *apud*. Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. ARS São Paulo, vol. 6, n. 12, p. 15-28. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002#nt20> Acesso em: 15.03.2015.

como objeto estético¹⁴⁰. Nos dois primeiros casos o objeto é perdido para seu sujeito, satisfazendo suas necessidades, mas no caso do objeto estético, não há gastos em relação ao objeto. Ele permanece e prossegue ampliando seu sentido, tornando-se um *objeto social*. O objeto de arte permanece equiparado a algo transcendente, um signo de um saber transferido para a sociedade, satisfazendo as necessidades de âmbito espirituais.

Contudo, as maneiras de consumir o objeto ultrapassam as defendidas por Press. Há maneiras de se consumir, possuir e conquistar objetos que se estendem a outras instancias socialmente estabelecidas. Em nossa cultura, qualificada como técnica, de acordo com as investigações semiológicas de Barthes¹⁴¹, o objeto não transmite somente informações, mas também sistemas estruturados de signos: essencialmente sistemas de diferenças, oposições e contrastes. Gera significados, mas significar não é o mesmo que comunicar. Barthes conclui que as definições existentes para o termo objeto não conseguem dar conta de um quadro completo. São vagas e o define como *alguma coisa* que se apresenta como ferramenta para satisfazer as necessidades para as quais foi desenvolvido tanto materiais quanto psicológicas. De acordo com ele, há possibilidade de classificar os objetos em dois grandes grupos: os de conotações existenciais e os de conotações tecnológicas.

Os objetos existenciais adquirem a nossa vista à aparência de uma coisa inumana que se obstina a existir. Estão envolvidos com o preenchimento do nosso vazio existencial. Já os objetos tecnológicos se definem pela sua função. Mesmo ao objeto mais ínfimo e aparentemente sem valor é delegado algum pretexto para existir. Um bibelô, diz Barthes, que a despeito de sua pretensa superfluidade como função estética, também se estabelece no universo doméstico com uma função afetiva. Assim, o objeto adquiriu uma função-signo que lhe será aferido numa perspectiva simbólico-construtiva, com efeitos psicológicos

Em termos comparativos, Barthes evoca aspectos intrínsecos observados nos telefones. Estes são possuidores de significados simbólicos, devido a elementos formais como tamanho, formato, cor, material com que são produzidos. Um telefone branco pode transmitir idéia de luxo, feminilidade. Na cor preta, transmite-nos sobriedade e impessoalidade, dando o aspecto dos telefones burocráticos; telefones antigos revelam-se sinônimos de nostalgia, o que se define no campo da estética do design como *retro ou vintage*. Por ultimo, as novas tecnologias transformaram o telefone em uma categoria de objetos cujo aporte simbólico

¹⁴⁰ PRESS, Howard. Marxismo e o homem estético. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.192.

¹⁴¹ BARTHES, Roland. *Semântica del objeto*. p. 245-255.

remete ao *status* de certos grupos sociais, com uma variedade crescente de funções de domínio técnico que ultrapassam a mera fronteira da comunicação sob a justificativa de aproximar os usuários.

Podemos ainda pensar o objeto que na década de 1980 penetra a fronteira da arte dita elevada, fazendo parte do debate pós-modernista como ícone de uma cultura de massa representado no *kitsch*, tal como definido por Greemberg, que o considera “um produto da revolução industrial (...) epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos”¹⁴². Encontrados nas artes visuais, literatura e músicas populares, os objetos banais que prenunciam o *kitsch* se orientam no seio da sociedade industrial como produtos típicos da modernidade, coincidindo com a expansão do mercado ao alcance popular. Em correspondência a *Pop Art* que recusa a separação da arte e da vida por incorporar elementos da publicidade, imagens do cinema e ícones da cultura de massa, o *kitsch* traz um conjunto de objetos com valor enraizado pela sociedade de consumo e simulacros de estilos, sem aprofundar qualquer experiência estética atendo-se às formas consagradas.



Figura 26: Jeff Koons. *Hanging Heart*. 1994-2006. Aço inoxidável polido com revestimento de cor transparente e latão amarelo. 291 x 280 x 101,5 cm. Uma das cinco versões originais. Coleção particular.

¹⁴² GREEMBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. de. (Orgs.). *Clement Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001. p.32-33.

Assim o termo *kitsch* designa o mau gosto artístico, e envolve uma produção de objetos de matéria prima inferior como madeira, zinco e gesso pintados para simular materiais nobres como prata e ouro. Objetos *kitsch* desencadeiam como regra, uma resposta emocional automática e irrefletida, e constitui um fenômeno intuitivo sutil que não é mais do que um desdobramento pejorativo das necessidades fetichizadas reveladas pelo vazio da sociedade contemporânea que cultua seus objetos de consumo oriundos do artesanato industrial. As relações que se mantêm com as coisas, segundo Moles, é mais do que considerá-las objetos, é um estado de espírito que se cristaliza em objeto¹⁴³.

É impossível pensar em estágios absolutamente associiais onde existiriam objetos improvisados, pois a função de um objeto se converte sempre, pelo menos, em signo desta mesma função. Barthes estabelece que o objeto seja sempre definido por duas coordenadas, uma profunda, simbólica, relativa aos aspectos subjetivos, e uma coordenada extensa, classificatória, relativa à evidência objetiva de seu estar no mundo. Ele diz que existe um sistema semântico dos objetos, que ainda não está totalmente investigado. A barreira no estudo deste sistema está no obstáculo da evidência¹⁴⁴, que remete a dificuldade de nos distanciarmos para objetivar e estudar o seu sentido e estruturar sua significação. Barthes afirma que em todos os graus de saber, cultura e situação econômica, leituras são possíveis diante um objeto. Investimos nos objetos nossa própria psique porque os objetos podem suscitar leituras de nível auto cognitivo.

Os sentidos variam e em qualquer operação de leitura que se faça, atravessa tanto os homens quanto os objetos. Barthes nos diz que a linguagem rege os sistemas de significâncias. O signo semiológico, cuja existência não está na significação, mas no significante, faz parte de um sistema de objetos, gestos e imagens que têm substância proveniente dos objetos de uso funcionais. Para a cultura a mercadoria é um signo proeminente, embora seja um objeto físico que se desliga da função e adquire uma função informativa virando símbolo. A roupa é feita pra proteger, o carro para transportar, o telefone para comunicar, mas seus valores psicológicos não se resumem a sua função, pois estes objetos também se reportam a emoções e sentimentos que os derivam a outros sistemas pela sociedade para os fins de significação. Então o objeto começa a possuir o que Barthes chama de *função-signo*:

¹⁴³ MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Editora Perspectiva, 2012. p.11.

¹⁴⁴ BARTHES, Roland. *Semântica do Objeto*. p.250.

“(...) os significados dos objetos dependem muito não do emissor da mensagem, mas do receptor, isto é, do leitor do objeto. Com efeito, o objeto é polissêmico, quer dizer, oferece-se facilmente a várias leituras de sentido: diante de um objeto há quase sempre várias leituras que são possíveis, e isso não apenas de um leitor para outro, mas também, às vezes, no interior de um mesmo leitor”¹⁴⁵.

Como símbolo, a opacidade é uma singularidade do modo de funcionamento do objeto. O sentido tem um valor transitivo e desativa o objeto, legando-lhe um local no imaginário humano. Existe assim uma espécie de embate entre o seu valor funcional e seu aspecto simbólico. Uma das características ressaltadas por Barthes é que o simbólico do objeto se remete a ele como um valor metafórico. Mesmo o objeto que nos sugere um signo ainda possui materialidade, como um crucifixo é um signo da cristandade e também um objeto de decoração, ou um automóvel é um veículo de transportes e um indício de poder e liberdade nos nossos dias. Aos nossos olhos, o objeto parece sempre funcional no momento mesmo em que o lemos como um signo. O sentido é sempre um eco de cultura, um produto da cultura. Barthes acredita que nos encontramos num mundo pleno de domesticação do objeto. Um mundo que também possui razão e sentidos por continuação destes mesmos objetos.

2.1. O OBJETO E SEU NOME: A LEGENDA E SUAS RELAÇÕES COM O COGNITIVO

Para Danto o fato de saber que uma coisa que *a priori* não era sequer um objeto funcional, é uma obra de arte, guia as reações estéticas diante o objeto¹⁴⁶. Quando o objeto de arte é indiscernível de um objeto de uso cotidiano se torna necessário que a reação estética passe por mediações conceituais precedentes. São estas mediações conceituais em torno do objeto que finalmente interessam à pesquisa desta dissertação.

Allan Kaprow em 1958 escreve um artigo em homenagem a Jackson Pollock em que manifesta a opinião que os processos vislumbrados na arte, a partir de então, indicam a sugestão de mudanças. Manifestando-se em prol de uma nova arte, ele admite que os artistas deslumbrados pela vida cotidiana, insatisfeitos com a pintura e demais canais de sentidos

¹⁴⁵ BARTHES, Roland. *Semântica do Objeto*. p. 215.

¹⁴⁶ DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. p.146-147.

estéticos tradicionais, admitirão objetos de toda a espécie como material da nova arte. Ele se refere aos trabalhos que então se avolumavam nestes desdobramentos através de Warhol e Roy Lichtenstein, Rauschenberg, Jasper Johns, Bruce Nauman, Dine, Oldenburg, Samaras, Beuys, Arman, Klein, entre outros, que despertavam suas forças produtivas para a ousadia do material disponível no mundo ao redor. Kaprow acreditava que, a partir do modelo conceituado no *Dada*, esta jovem geração de artistas elaboraria o extraordinário¹⁴⁷. Fumaça, pôsteres, quadrinhos, cabelo, tinta, metal, alimentos, luzes neon, meias velhas, um cachorro, filmes e muitas outras coisas começam a ser desviadas de sua área de domínio para serem aplicadas com um sentido alegórico, representando o argumento de artistas que se preparam para uma nova fase libertadora dos meandros da tradicionalidade lingüística da arte.

O discurso da *desestetização* de Harold Rosenberg¹⁴⁸ permite compreender o objeto como um elemento antiestético relacionando-o a processos que o lançam da arte à vida real. Ele afirma ser um princípio comum a espécies de arte desestetizada, que o produto obtido seja menos importante do que os processos que envolvem sua produção. Neste contexto a função do objeto penetra-se de sentido. Uma capa de chuva, além da função de proteger contra as intempéries também se torna um referente de situação atmosférica; “tal semantização é fatal: desde que haja sociedade, qualquer uso se converte em signo desse uso.”¹⁴⁹. A disposição dos móveis e objetos de emprego cotidiano passa a ser designada em relação ao mundo, como um espaço íntimo que reflete o universo dos seus habitantes, dando aos homens razão ou ilusão de estabilidade.

Afastar-se mais para o mundo abstrato e artificial da arte, leva ao sentido de indeterminação permitindo a natureza consumir sua forma livremente, e, como diz George Maciunas, ultrapassar os limites artísticos entre arte e anti-arte¹⁵⁰. A *perecibilidade* contemporânea após o fim da pintura de cavalete é para Rosenberg um reflexo da fenomenologia da ação e resposta pertinente a metafísica do objeto, na perspectiva de obras que são deliberadamente construídas com materiais impermanentes, que se alteram ou desintegram. Sobre a obra de arte efêmera, ele dirá:

¹⁴⁷ KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁴⁸ ROSENBERG, Harold. *Desestetização*. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1975.p. 215-224, *passim*.

¹⁴⁹ BARTHES, Roland. *A Semântica do objeto*. p.44.

¹⁵⁰ MACIUNAS, Neodada em música, teatro, poesia e belas-artes. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 78-81.

“A noção de objeto de arte que merece ser considerado de um ponto de vista próprio, independente do ato criador do artista e da emoção do espectador, tem uma importância capital para a arte do século XX. (...) A estética da impermanência enfatiza a obra de arte como um intervalo na vida do artista quanto do espectador. As composições em que objetos encontrados ao acaso são colados, ou fixados, ou formam protuberâncias, ou são suspensos, sujeitam a arte ao tempo nas mesmas condições da natureza e dos produtos de uso cotidiano. (...)”¹⁵¹

O gesto de apropriação desencadeia um processo que afeta as convenções em torno das regras em que estão assentadas a finalidade do objeto da produção em massa e as articulações psicológicas que desenvolvemos com eles. Neste sentido apontamos os objetos que Arman¹⁵² apresenta em suas *Acumulations*, que estão na categoria de “exercícios avançados de anti-arte”¹⁵³, com o objetivo de nos levar a reconsiderar o status do objeto na era de consumo.

O fenômeno de apropriação presente na obra de Arman a partir da década de 1950 necessita de mediação por ser essencialmente alegórica. Peter Burger diz que uma das características das obras de arte de vanguarda é serem orgânicas, ou seja, possuírem uma série de unidades, de generalidades e particularidades que não estabelecem de imediato o vínculo do objeto como obra de arte. Nas interações com o objeto se faz necessário que se produzam mediações que lhe concedam sua unidade, e, neste caso, que lhe confirmem o estatuto oficial de obra de arte¹⁵⁴. *Arteriosclerose* (1961) é uma assemblagem que se sustenta por sua sincronia como material do cotidiano. O trabalho do artista consistiu em colocar algumas dezenas de garfos e colheres dentro de uma caixa de madeira sob os processos naturais de envelhecimento¹⁵⁵. Este ciclo natural de ruína do material é uma metáfora da doença evocada pelo título. Uma vez que a caixa permanece fechada, é impossível ao artista, ou a qualquer um, intervir na ação natural do tempo.

O espectador é posto na função de tentar adivinhar a propositura do objeto. Como nos *ready-mades* o artefato é composto pelo produto da ação humana, com utensílios

¹⁵¹ ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Nairy, 2004. p. 91-93.

¹⁵² Armand Pierre Fernandez (1928-2005).

¹⁵³ DEMPSEY, Amy. *Assemblage*. p.215

¹⁵⁴ BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. p. 101-102.

¹⁵⁵ ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 25-26.

utilitários do dia a dia. Wiseman¹⁵⁶ relaciona esta obra a *Trois Stoppages Étalon* de Duchamp devido ao seu caráter de acaso proposital, pois não há como prever quando ou como a interferência da ação do tempo se manifestará sobre o material, nem quanto tempo haverá entre sua montagem e ruína total.



Figura 27: Arman. *Arteriosclerose*. 1961. Caixa de madeira, talheres de metal, vidro. Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Image courtesy of Arman Studio Archives. Nova York.

O título dado por Arman guia nossa percepção sobre a obra, mas não de maneira direta, o que Santaella e Nöth chamam de “relação de referência indexical”¹⁵⁷, uma relação de continuidade com o objeto ao qual o nome se relaciona. Por sua vez estas referências ligadas ao índice, entre texto e imagem, são chamadas *de ancoragem e relais*. Barthes diz que “no caso da ancoragem, ‘o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros’”¹⁵⁸. Na estratégia de ancorarem, encontramos referências diretas entre texto e imagem, diferentemente da relação de *relais*, onde o texto e a imagem se complementam e as palavras são fragmentos de um sintagma mais geral. A unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado, as palavras e imagens não têm necessariamente que remeter umas as outras, podem ser independentes. Por não serem tão diretas, e texto e imagem se encontram como complementares em uma ordem subjetiva. Nossa percepção nos força, antes de tentar compreender a obra, a identificar seus elementos e propósitos não evidentes.

¹⁵⁶ WISEMAN, Boris. *Lévi-Strauss, Caduveo body paintig and the readymade: Thinking borderlines*. Institute of Advanced Study: Durham University. Disponível em: < [https:// www. dur. ac.uk/ resources /ias/Wiseman30sep.pdf](https://www.dur.ac.uk/resources/ias/Wiseman30sep.pdf)> (Acessado em: 20/09/2014).

¹⁵⁷ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 55-56

¹⁵⁸ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried, *apud* Barthes. p. 55.

A função de etiquetamento ou denominação emprestam as indicações necessárias para interpretação da legenda e colaboram na compreensão do trabalho reforçando suas relações complementares. Em *Teoria do não-objeto* Ferreira Gullar afirma que quando subtraímos a ordem cultural do mundo, surgem os objetos sem nome, e sem nome, o objeto é impenetrável, opaco, exterior ao sujeito. Para que o objeto faça sentido deve ser composto por *nome* e *coisa*¹⁵⁹. Estas reflexões nos levam a *Isto não é um cachimbo* (1929) de René Magritte, e ao seu caligrama contraditório que se anuncia como uma legenda à imagem pictórica de um objeto. O fato da pintura se reportar a representação pictórica, opondo-se gramaticalmente ao simbolismo gráfico, transgride a perspectiva acerca da compreensão do que estamos vendo. Ao desmentir o que o desenho representa, nos confunde e nos lança a uma reflexão sobre a finalidade de tal legenda.



Figura 28: René Magritte. *Ceci n'est pas une pipe*. 1929. Óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 cm, 1928/29. County Museum of Art. Los Angeles.

O poder desta legenda intervém na leitura da obra gerando um paradoxo, pois apesar de ser uma representação de um cachimbo, também não pode ser um cachimbo real, confirmando a legenda. Neste caso a legenda produz um efeito tautológico de negação e afirmação. Então como lidar com esta contradição? Michel Foulcault dá as pistas para a contravenção presente na obra, levantando também outra questão: se não é um cachimbo então o que será? Obviamente é uma pintura, basta desvincular o enunciado do elemento

¹⁵⁹ GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Disponível em: < <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> > (Acesso: 24.01.2015).

pictórico, o que por uma estratégia calculada de Magritte não pode ser feito, a despeito de que a obra perderia parte de sua substancia, seu significado¹⁶⁰.

Intuition, um múltiplo criado por Joseph Beuys em 1968, no contexto do racionalismo e materialismo do debate artístico e político da década de 1960, nos traz a perspectiva de que a indicação através da legenda presente na assinatura e nomeação do objeto, além dos conceitos de identificação e etiquetamento, podem solicitar uma espécie de participação do usuário. A palavra escolhida para indicar o modo como o portador deve utilizar o objeto insinua que a caixa de madeira vazia deveria tornar-se um item de uso potencialmente preenchível com um novo significado através da intuição.



Figura 29: Joseph Beuys. *Intuition*, 1968. Caixa de madeira. Medidas: 30x21x6cm. Criado como um múltiplo assinada por Beuys com tiragem em torno de 15.000 exemplares.

Paul Wood afirma que as atividades sugestivas e incomuns desenvolvidas por Beuys possuem caráter ambivalente¹⁶¹ apesar do artista habitualmente contextualizar suas obras em seu discurso político. *Intuition* funciona de maneira alegórica e simbolicamente almeja participação mesmo que não seja clara sua intenção a princípio. Ocorre na obra de Beuys frequentemente o que se perpetua com a modernidade, ou seja, a fratura de seu simbolismo público, que produz um enfraquecimento diante os temas da mídia de massa¹⁶². A

¹⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. *passim*.

¹⁶¹ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 24

¹⁶² SAMPAIO, Ernesto. Prefácio: teoria em sentido forte. In: BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. p.10.

arte troca assim seu caráter propriamente estético para se adaptar aos usos simbólicos da sociedade mercantil.¹⁶³



Figura 30: Joseph Beuys e Wolfgang Feelisch diante à *Kunstakademie Dusseldorf* assinando parte dos 15.000 exemplares do múltiplo *Intuition* 1968. Foto: Nino Barbieri.

Um trabalho de Cildo Meireles de 1970 segue perspectiva similar, encerrada na insinuação presente na legenda com uma informação que funciona como uma ordem reversa para o observador. Constitui-se por duas barras de ferro, uma das quais está vergada e a outra reta, sobre papel milimetrado em uma caixa de madeira, tendo, afixada no lado externo, uma placa de bronze com os dizeres *Para ser curvado com os olhos*, e na parte interna, uma placa esmaltada na qual se lê a frase: *Duas barras de ferro iguais e curvas*. O texto contraria voluntariamente a verdade sobre seu conteúdo. A afirmação nesta legenda leva-nos a questionar sua validade diante do que estamos efetivamente vendo. Segundo o artista, a obra nasceu da crença de que realmente um dia as duas barras viessem a ser curvadas.

“(...) Foi um trabalho que originalmente planejei para participar de todas as minhas exposições. Eu queria que esse trabalho estivesse em algum lugar da exposição. Acreditava que, com o passar do tempo e com o acúmulo da força de vários olhares, a barra de ferro reta, de fato se curvaria, numa espécie de exercício de fé no olhar. O

¹⁶³ SAMPAIO, Ernesto *Apud* Adorno. p.10.

trabalho é basicamente isso, algo que lida com a questão do olhar e a possível força e potencialidade dele, de alterar fisicamente os objetos. (...)”¹⁶⁴.

De acordo com o crítico Frederico Moraes, Meireles “ama trabalhar com paradoxos”¹⁶⁵, inverte e questiona o sabido e o funcional, propõe anagramas verbais e visuais. Ele intervém na semântica dos objetos ao questionar sua funcionalidade, lidando com extremos, propondo relações sinestésicas por meio de anagramas mentais. As opiniões críticas que vinculou por meio de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, onde subtraía e modificava o produto de consumo, propunham questionar a noção de autoria dos próprios objetos de que se apropriava para fazer circular informações e mensagens políticas contrárias aos interesses deste mesmo sistema de mercado¹⁶⁶.



Figura 31: Cildo Meireles. *Para ser curvado com os olhos*. 1978. Madeira, vidro e ferro, dimensões 6 x 49,8 x 50,8 cm (aberta) 12x49,8 x 25,2cm (fechada). Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ. Foto: Vicente de Mello.

¹⁶⁴ MEIRELES, Cildo. Depoimento. In: BRETT, Guy, et. tal. *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 279.

¹⁶⁵ MORAES, Frederico. Caixas e livros. In: BRETT, Guy, et. tal. *Aberto, fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012; p. 69-71.

¹⁶⁶ ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. UFRJ. v. 11. 2004. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e11:moacir_dos_anjos.pdf > (Acesso em: 31/05/2013).

As noções de participação e pertencimento na obra de Cildo Meireles são constantemente transgredidas e a fruição de seus trabalhos é medida, quase sempre, por uma participação ativa do público. Meireles incorpora em suas obras elementos que colhe no cotidiano. É comum que o artista isole pequenos aspectos do mundo para inferir significados que extrapolem a eminência do banal. Assim fichas telefônicas, notas de dinheiro e os cantos da casa podem ser apropriados por ele para tornarem-se elementos que se constituem no material de suporte para um conceito¹⁶⁷.

Trabalhos como *Para ser curvada com os olhos* colaboram com a prática recorrente da atribuição do objeto caixa em contexto. É perceptível que o formato indique a prevalência da multiplicidade de cópias e reedições, bem como transponha um espaço específico a obra. A auto-afirmação como obra nestes trabalhos perpetua a recorrência de uma identificação. Quanto maior a proximidade com o real, mais precisamos de indicações que este objeto é uma obra de arte, seja uma explicação formal, um contexto, uma legenda, uma origem.¹⁶⁸

Danto resolve estas questões quando diz que para elevar um objeto real à condição de arte, é preciso afirmá-lo, e esta afirmação tem função transfiguradora. A apreciação será sempre mediada pela interpretação, que Susan Sontag descreve como um esvaziamento de conceitos onde prevalece o risco de reducionismo das experiências de arte a um exercício de avaliação semanticista, de interpretação dos sentidos, cuja consequência imediata é a sugestão de uma redução da arte à prática da decifração dos significados ocultos¹⁶⁹. A hipótese de Danto é mais otimista. Para ele, em se tratando de objetos comuns construídos em grande escala, a ressignificação ocorre sem perdas de sentido, pois seu sentido primário permanece, porém acrescido de outros sentidos que se farão com a obra. Essa parte com qualidades representacionais deve dizer respeito a alguma coisa, ter um conteúdo ou significação, estar imbuído de ideias e contextos, que reportar-se-iam a um acréscimo aos sentidos buscados pelo ser humano em seus objetos funcionais¹⁷⁰.

¹⁶⁷ FARIAS, Humberto. Espaços virtuais: cantos, nº4, de Cildo Meireles: estudo de caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. UFRJ, v. 1, p.36-43, 2009. Disponível em:< http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Humberto_Farias.pdf> acesso em: 15.03.2015.

¹⁶⁸ DANTO, Arthur, C. *A transfiguração do lugar comum*. p. 63.

¹⁶⁹ SONTAG, Suzan. *Contra interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

¹⁷⁰ DANTO, Arthur, C. *op.cit.* p. 209, nota 168.

Estojo de Geometria (neutralização por oposição e/ou adição) é outro exemplo onde Cildo Meireles apoiou-se na especificidade da caixa para produzir um artigo capaz de reivindicar sua função de estojo para os elementos constituintes da obra. Dois cutelos soldados lâmina a lâmina, dois pregos e duas lâminas de barbear igualmente unidos, são expostos em uma caixa de madeira. Meireles reforça a tese da caixa como um portador de significados, um objeto que encerra em si um segredo, que o guarda e o transporta. A justaposição dos cutelos torna-os inúteis, “uma brincadeira com o fascismo”¹⁷¹, contrariando a ideia de que a união faz a força. Ele poderia ter apresentado estes objetos em uma sapateira, ou presos a um cinto, mas considerou o formato de estojo mais apropriado para carregar todos os elementos. Suas concepções compartilham das ideias de replicação e distribuição das já bem sucedidas *Boîte-en-valise* (1935-1940) de Duchamp, que lhe incentivaram o uso da caixa como estojo para levar sua obra a qualquer exposição que fizesse.



Figura 32: Cildo Meireles. *Estojo de Geometria* (Neutralização por oposição e/ou adição). 1978. Madeira e ferro 2,5 x 54 x 58,6 cm (aberta) / 5 x 54 x 29,2 cm (fechada). Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ. Foto: Vicente de Mello

Sua função de guardar permite que se perpetue o registro da obra através do suporte da caixa, pois é a ideia que deve perdurar não o objeto que em si, que não possui significado artístico intrínseco como Duchamp preconiza quando produz suas inúmeras caixas

¹⁷¹ MEIRELES, Cildo. *Depoimento*. p. 281. *passim*.

e valises com o conjunto de sua produção e as lembranças de seus objetos. Proteger a materialidade frágil e as ideias ante a inconstância da memória. Em *Camelô* de 1998, Meirelles também utiliza a forma caixa como estojo para sua apresentação. Nessa obra, o artista monta em uma caixa de madeira, um motor e um boneco de látex preso por alfinetes numa camurça preta, no fundo da caixa, onde ainda existe a impressão de um desenho na madeira, e uma miniatura de mesa de armar solta para ser montada fora da caixa. Segundo ele, esta obra está ligada a uma memória de infância, envolvendo os vendedores ambulantes do Centro do Rio de Janeiro.

“(...) Três especificamente me fascinavam: um tinha um tabuleiro pequenininho e só vendia barbatana de camisa; outro próximo vendia alfinetes de cabeça, dez ou vinte, sei lá, todos amarrados juntos. (...) O terceiro camelô que me fascinava vendia uma espécie de marionete de papelão e elástico (...) Para uma criança, aquele bonequinho dançando era pura mágica. Aquilo ficou na minha cabeça; eu ficava intrigado como uma pessoa podia viver vendendo algo tão insignificante como alfinete, um quase nada, ou uma barbatana.(...)”¹⁷²

A intenção destas obras, encerradas em caixas, é deixar que a fruição desse objeto pelo público se faça de modo pessoal, mesmo intimista. Sua aparência, por vezes inexpressiva, ainda sugere curiosidade que reside no simbolismo da caixa. As caixas assim como tantos outros objetos apropriados, se alinham a um repertório do discurso artístico que se defini por terem as condições mais estereis possíveis de serem analisadas. Uma caixa é sempre uma caixa, e, independente de seu formato ou tamanho, aspecto exterior e interior ainda possui algumas características que a distinguem como caixa em qualquer caso em que apareça. Por este motivo, pode ser considerado um objeto estéril, banal e funcional, que atende aos ensejos deste trabalho.

2.2. ARTEFATOS E O INCONSCIENTE: HIPÓTESE TOPOGRÁFICA FREUDIANA E O OBJETO

¹⁷² MEIRELES, Cildo. *Depoimento*. p. 281. *passim*.

Como aponta Donald A. Norman¹⁷³ à percepção das coisas com que temos contato se move a partir de nossas relações psicológicas com os objetos. Estas relações também são tratadas por Arthur A. Berger, em *What Objects Mean*. Segundo Berger, a teoria psicanalítica de Freud se aplica aos objetos por meio de seu caráter simbólico, considerando que existe um processo mental inconsciente que exerce importante papel na vida humana. Sinteticamente falando, Freud definiu três níveis topográficos em nossa psique para simbolizar as relações: o consciente, o pré-consciente e o inconsciente. Sua teoria sugere que podemos examinar os artefatos em cada um desses níveis. Assim, no nível consciente, analisamos o que o objeto efetivamente faz. No segundo nível, outros aspectos não tão óbvios da funcionalidade podem ser identificados, e no nível inconsciente, buscam-se significados simbólicos conectados aos objetos¹⁷⁴. Berger considera importante para demonstrar esta teoria, as descobertas de Ernst Dichter¹⁷⁵, um psicólogo austríaco-americano especialista da pesquisa motivacional e pioneiro na aplicação dos princípios freudianos no estudo do comportamento do consumidor.

Para Dichter o fetichismo da mercadoria é um resultado destas relações da psique humana com seus objetos. Um isqueiro, por exemplo, pode ser analisado de acordo com os três níveis. No nível consciente é apenas moldado para ascender cigarros. No nível pré-consciente, representa o domínio do fogo e, no nível inconsciente, está imbuído de conotações de poder e sexualidade. Dichter pontua que os objetos que nos rodeiam permitem-nos descobrir características pessoais que não vemos ou não entendemos plenamente. O poder que alguns objetos exalam, operam novos aspectos da personalidade do homem moderno¹⁷⁶. Os objetos dizem acerca da cultura e a cultura fala através de seus objetos.

¹⁷³ NORMAN, Donald A. *O design do dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p.32.

¹⁷⁴ BERGER, Arthur Asa. *What Objects Mean: an introduction to material culture*. USA: Left Coast Press, Inc. 2009. p 26-37.

¹⁷⁵ Ernest Dichter é famoso como um dos fundadores da pesquisa motivacional. Na aplicação das ciências sociais para uma variedade de problemas, Dichter enfatizou novas abordagens para a resolução de problemas, na publicidade, política e venda, e nas questões de importância social, tais como a renovação urbana, produtividade e dependência de drogas. Como autor e consultor empresarial, ele usou a teoria psicanalítica na pesquisa a fim de descobrir atitudes e crenças inconscientemente detidos, objetivando ajudar a explicar por que as pessoas agem da maneira que agem e como a mudança comportamental positiva pode ser alcançada. Em *The Strategy of Desire*, Dichter contraria o argumento de que a pesquisa motivacional equivale à manipulação, e mostra como é necessário para o progresso da compreensão e modificação do comportamento humano.

¹⁷⁶ BERGER, Arthur Asa. *apud*. Dichter, p.14-15.



Figura 33: Edward Ruscha. *Various small fires and Milk*. 1964. Livro encadernado com quinze reproduções fotográficas. 17,8 x 14,0cm. Art Gallery Road, Australia. Disponível em: < <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/428.2008.a-s/>> (Acesso em: 15.02.2015).

Por outra perspectiva, Bachelard nos alerta para os limites destas estruturas baseadas nas análises psicanalíticas dos fenômenos arquetípicos do inconsciente¹⁷⁷. Ele avalia se o psicanalista tem condições de estudar a natureza humana dos poetas e suas imagens poéticas em sua realidade superior, por necessariamente ter de manter-se em uma região passional.

Coerentemente à obra de arte, Bachelard usa a afirmação de Carl G. Jung que diz haver nos hábitos do julgamento da psicanálise o desvio da obra de arte para o caos inextrincável dos acontecimentos psicológicos. Mesmo sendo a arte, em sua manifestação, uma atividade de cunho psicológico, para Jung, o objeto da psicologia, neste sentido, restringe-se a certos aspectos do processo de criação artística e da fenomenologia da percepção, e nunca aquele que constitui o próprio ser da arte. Caso contrário, isto significaria que o interesse se afastaria da obra de arte e partiria para pressupostos psíquicos, fazendo do artista um caso clínico, direcionando a discussão para o *campo humano genérico*¹⁷⁸, de muito pouca importância para a arte. Explicar a obra de arte neste contexto, apenas relacionando-a aos aspectos de responsabilidade da psicologia humana em geral, seria uma superficialidade. Antes, interessa-nos a causalidade pessoal que se verifica ao processar a interpretação sob a

¹⁷⁷ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, J. A. M. (org.) *A filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural 1978. p. 195.

¹⁷⁸ JUNG, C. G. Relação da psicologia analítica com a obra poética. In: *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 65-85.

influência coercitiva do objeto em pleno desempenho de uma função como arte, para o qual não foi especificamente produzido.

Assim, estes parâmetros entre os níveis da psique humana e os objetos, são examinados para admitir na esfera do cotidiano, as relações entre o humano e seus artefatos de maneira espontânea, sem, contudo dedicar-lhes ainda a singularidade que os torna objetos de arte. Estes processos subliminares são explorados pelo mercado, bem como estabelecem classificações de acordo com as funções simbólicas instintivas ou condicionadas: a cor azul para o masculino, rosa para o feminino; os aspectos fálicos de alguns objetos como guarda-chuva, revólver, faca, e femininos, como copos, taças, armários e microondas. A teoria psicanalítica sugere que as pessoas estabelecem um relacionamento com seus objetos que ultrapassa os aspectos materiais, e, por este motivo, gera uma contradição quando apropriados, explicada pela *conversão semiótica* do signo auferido na mudança da qualidade do significado, no momento em que há uma re-hierarquização da função dominante¹⁷⁹.

Paes Loureiro diz que o conceito de *conversão semiótica* como intersecção, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem em outra situação cultural, nos serve para entender o ajustamento do objeto às novas necessidades de fruição intelectual, que os obriga a sua resignificação por um movimento não visível, mas mental¹⁸⁰. Quando um artista apropria-se de um utensílio funcional para produzir seus trabalhos de arte, ele necessariamente re-interpreta-o. Neste momento complexo de transfiguração simbólica, ocorre a alteração da recepção conceitual e prática dos objetos em sua qualidade, jogando com a sua mobilidade e lugar na cultura.

Estas tensões possuem eco no ato de consumir o objeto cotidiano como um objeto de arte, que definitivamente não equivale a um ato passivo de apreciação despreocupada. Nele se descortinam uma série de processos e operações que se desenvolvem como verdadeira “produção silenciosa e clandestina”¹⁸¹. Nicolas Bourriaud ressalta as características básicas de um sistema capitalista de produção em massa, estabelecendo o papel do artista no mundo das trocas como um comerciante que transfere um produto de um local para o outro. Esta comparação se justifica principalmente na lógica de uma sociedade de consumo, cuja produção industrial se amplia exponencialmente, criando novas necessidades. O objeto então

¹⁷⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica: na arte e na cultura*. Belém: EDUFRA, 2007.

¹⁸⁰ *Idem*, p.11-22.

¹⁸¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo. Martins Fontes. 2009.

é elevado à categoria de personagem em uma narrativa, cuja nova atribuição desenvolve sentidos de apreciação que não lhe pertenciam antes deste deslocamento para o meio definido pelo artista.

O sistema de pós-produção de Bourriaud se articula na integração da modernidade, nas explorações do objeto de consumo, na re-apropriação cultural. O impacto da revolução industrial e a interferência do sistema de mercado nos processos dos artistas se refletem na quantidade indistinta de objetos produzidos pelas linhas fabris e pelos relacionamentos, cada vez menos pautáveis, entre necessidade, posse e consumo. Percebemos, portanto, um problema conceitual de ordem material, na perspectiva do objeto, e um problema de ordem subjetiva, ao encarar os aspectos artísticos desta eleição.

2.3. EM RECORRENCIA AO OBJETO: CAIXA E APROPRIAÇÃO

Todas as relações e interpretações propostas até o momento, e as consequências advindas da exposição das ideias aqui defendidas, só podem se realizar porque a obra existe como objeto de experiência estética. Por consequência as intenções do artista se ligam a emancipação do objeto de arte. Tantos objetos nos foram apresentados como arte a partir de uma percepção mais abrangente da experiência artística, que temos dificuldade em apontar uma manifestação que já não tenha sido exaustivamente explorada. A fonte de Duchamp, os cubos minimalistas, as colagens de Kurt Schwitters, as máquinas de Jean Tinguely, os *combine painting* de Rauschenberg, as *Brillo Boxes* de Andy Warhol, as *caixas de sombra* de Joseph Cornell. Uma parte desta materialidade nos interessa, pois se articula pelas brechas do processo de apropriação de forma que significam. Se compelirmos nossa pesquisa para distinguir do enorme contingente de objetos retirados do cotidiano uma única invenção, nos permitiríamos destacar a caixa.

Na mitologia a caixa remete no significativo mito de Pandora. A primeira mulher, criada pela vontade dos deuses, para castigo dos homens, e que traz consigo uma caixa cujo conteúdo fatídico não podia ser visto. A curiosidade instiga-a a abrir a caixa, e liberar todos os males no mundo, deixando apenas guardada a esperança. O mito faz lembrar a importância da caixa, por conter e proteger tanto o conteúdo quanto o que está fora. A esperança, por ter

ficado retida, traz aos homens a capacidade de suportar seus dias aqui na terra. E a caixa permanece como um artefato que protege este tesouro¹⁸².

A última morada do corpo físico possui forma do ataúde, que também remete a uma caixa. O túmulo é normalmente uma forma retangular, ao qual Didi-Huberman se reporta como forma tautológica de nossa relação com a morte nos seus volumes dotados de vazios, e por prenciar o desejo de vislumbrar além dos objetos que nos cercam, com suas reentrâncias, espaços e volumes.¹⁸³ Didi-Huberman argumenta que a forma do cubo, aberto ou fechado, funciona como uma ratificação constante do espaço museológico nos objetos minimalistas. Um cubo, assim como o túmulo, visa apenas existir no espaço e resguardar o vazio ou o cheio em si contido.



Figura 34: Richard Serra. *Corner Prop.* 1969. Caixa 63,5 x 63,5 x 63,5 cm. Gilman Paper Company Collection, N.Y.

¹⁸² PANOFSKY, Dora, PANOFSKY, Irwin. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. p.30.

O objeto na arte opera em sua dimensão relacional. A caixa ocorre incontáveis vezes nos trabalhos de arte, sendo talvez uma das formas mais abrangentes de objeto que se verifica, por exemplo, no *minimalismo* sob a forma fundamental de uma figura de construção, de arranjos modulares, que se presta determinantemente a sua posição de monumento. Retirada de sua função, transformada em espaços geométricos, estas formas no espaço preenchem um local, uma presença, permitindo que a ordem seja restabelecida no mundo¹⁸⁴.

Por não considerar suas obras como esculturas, apesar de sugerirem uma espacialidade, os minimalistas as chamavam preferencialmente por objetos. A esterilidade dos objetos apropriados pelos minimalistas objetivava principalmente compelir o espectador a lidar com o objeto físico, sem ser desviado pela personalidade de seu criador. Donald Judd trabalha as formas mais estéreis no espaço, Richard Serra equilibra precariamente esculturas de materiais como cobre, aço, chumbo e zinco no espaço, como em *Corner Prop* de 1969 (Figura 34), criando tensões, atrito, gravidade e imobilidade. Carl Andre seria conhecido por seus tijolos enfileirados, enquanto Dan Flavin prefere experimentar luzes de neon em seus trabalhos. O gesto comum era o de tornar a arte o mais insípida possível, através da materialidade do cotidiano, de fato, diminuindo o objeto de arte a formas desprovidas de pessoalidade. A forma é explorada no espaço, com suas protuberâncias e reentrâncias, com sua materialidade, uma reafirmação constante de existência e não existência, espacialidade e temporalidade afixadas através de esculturas e formas no vazio, com uma liberdade conquistada pelo artista e convalidada pelas experiências modernistas, como salienta Donald Judd em *Objetos específicos*, de 1963¹⁸⁵.

A obra *The Black Box* de Tony Smith, que se constitui de um cubo preto geometricamente construído com o intuito de ser completamente neutro, apenas um volume realizado no espaço, ocupa um espaço como uma reafirmação de si mesmo¹⁸⁶. Nesta transfiguração do objeto comum, o cubo assume a característica peculiar de se sugerir como um conceito que reorganiza o espaço, dividindo-o gerando outros espaços subjetivos. O cubo por sua potencial convexidade inclui um vazio que o aproxima da função de continente da caixa.

¹⁸⁴ GOMPERTZ, Will. *Isto é arte?* p. 353-361.

¹⁸⁵ JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 97-106.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. p. 91.

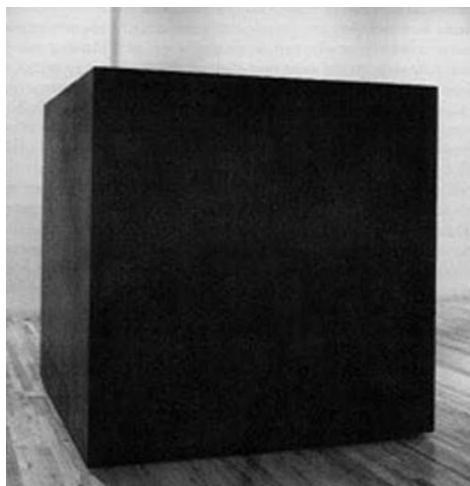


Figura 35: Tony Smith. *Die*. 1962. Aço. 183 x 183 x 183 cm. Paula Cooper Gallery, Nova York.

Smith criou sua *Black Box* quando já gozava de uma iminente reputação como arquiteto por volta dos cinquenta anos de idade, inspirado por um velho fichário em madeira na forma de caixa preta, observado por ocasião de uma visita ao escritório de um amigo. Perturbado e intrigado pelas formas simples da pequena caixa, Smith criou seu primeiro cubo negro, o *volume realizado*, que se repetiria algumas semanas depois em *Die*, outro volume com exatos seis palmos. O objeto era uma caixa com o tamanho de um homem. Um ataúde de um metro e oitenta de arestas, que sugere a faculdade humana de morrer. Um enorme dado negro, insidioso e frio, na exata e harmoniosa neutralidade do objeto minimalista.

A relação com a morte em *Untitled (Box for Standing)* (1961) de Robert Morris remete ao trabalho de Smith. Trabalhando no limiar da *performance*, Morris apropriou-se de uma caixa de madeira, usando-a como um receptáculo para si próprio, à maneira de um caixão na vertical. Na década de 1960, Morris produziu enigmáticos objetos que retirara do cotidiano, como rejeição a noção do estético e amparado pelos movimentos que defendiam uma arte regrada pela autoria e ideia em contrapartida ao formalismo da arte modernista. Segundo entrevista do artista a Simon Grant¹⁸⁷ por ocasião de uma exposição em 2008, suas obras com madeira compensada da década de 1960, dentre as quais *Box for Standing* e *I-Box*, representavam a arte como um espaço fechado, uma possibilidade de se recusar a comunicar-se, um refúgio seguro contra o mundo. *Box for Standing*, assim como outras obras de Morris, implica participação - um espaço totalizante em que ele mesmo existe com o objeto. Ao

¹⁸⁷ GRANT, Simon. Interviews Robert Morris. In: *Tate Etc.* Issue 14, 1 set. 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tate-etc-issue-14>>. (Acesso em: 13/08/2014).

explorar estas especificidades do objeto, Morris discute o ato de criação auto-referencial parecendo parodiar a obsessão pela autonomia do objeto artístico¹⁸⁸.



Figura 36: Robert Morris. *Untitled (Box for standing)*. 1961. Caixa em Madeira de carvalho 190 x 62 x 28 cm. Sonnabend Gallery. Nova York

Na linguagem poética, o simbolismo da caixa traz a dialética do aberto e fechado, uma fórmula do homem enquanto ser entreaberto. Bachelard dirá que essa dialética do interior e exterior na figura do cofre, da proteção da caixa e da fechadura, delimita uma fenomenologia das figuras imagéticas ricas de ambiguidade ligadas ao signo do esconderijo, do mistério e da intimidade. Ele destaca que no mundo dos objetos inertes, a caixa, tanto pode esconder e revelar, transportar e proteger: “O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde ao ser que se esconde. O cofre é um cárcere de objetos. E eis que o sonhador se sente no cárcere de seu segredo.”¹⁸⁹ A partir de conceitos fenomenológicos do espaço, Bachelard refere-se aos objetos de um lar como delimitadores deste espaço e das relações que se processam ali. Ele identifica uma homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do segredo. Este esconderijo que guarda segredos é explorado como espaço simbólico não somente de refúgio e de mistério, mas de proteção.

¹⁸⁸ WOOD, Paul. *Arte conceitual*. p. 26.

¹⁸⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. p. 252-254.

A relação de segredo em *Urnas quentes*¹⁹⁰ de Antonio Manuel se propaga dando ao seu trabalho novos sentidos. Sua urna quente de 1975 permanece lacrada ainda hoje. Estas caixas de madeira foram produzidas para serem destruídas e revelarem seu conteúdo. Os participantes eram incentivados a destruir as caixas, o que exigia ação física violenta, usando martelos e pedras. Antonio Manuel optou por eleger uma espécie de objeto que representasse simbolicamente aspectos específicos de repercussão social importantes naquele momento. Era o auge da ditadura militar no Brasil e estas urnas faziam referência irônica à violência excessiva dos militares, à censura e perseguições, à falta de liberdade de opinião e as condições correntes da política do país, onde não havia eleições diretas, e as urnas de votação eram um sonho distante. Funcionavam como uma linguagem, e, por isso, podiam ser produzidas a qualquer tempo pelo artista, enviadas a qualquer lugar e serem usadas como manifestação e veículo de ideias¹⁹¹.



Figura 37: Antonio Manuel, *Urna Quente*. 1975. Documento em papel, registrado em cartório, e urna em madeira e metal, com lacre em cera. 20 x 60 x 33 cm. Coleção do artista, fotografada no Rio de Janeiro.

Uma das propostas do discurso de Antonio Manuel é objetivada pela passagem do tempo, o que o levou a criar em 1975 uma urna para manter fechada. Seu plano de abri-la após trinta anos mudou ao perceber que sua obra evoluiu tornando-se, enquanto fechada, uma

¹⁹⁰ Recentemente o projeto do artista esteve exposto em 2012, na mostra *Aberto Fechado*, na Pinacoteca de São Paulo.

¹⁹¹ HANNUD, Giancarlo. Antonio Manuel. In: *Aberto, fechado: caixa e livro na arte brasileira. Catálogo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012; p 273-275. Catálogo de exposição realizada de 20 de out. de 2012 a 13 de jan. de 2013.

espécie de enigma. Conforme diz o artista a caixa fala mais de si permanecendo intacta e sua decisão de mantê-la assim foi autenticada em cartório.

A palavra *urna*, para Antonio Manuel tem um duplo sentido: de um lado o simbolismo militante, de outro, o emblema da morte presente. Estes significados implícitos no discurso do artista remetem a objetos como *Open After WW III* (1967) de Stephen Kaltenbach. A obra se constitui de um objeto de metal de formato cilíndrico, hermeticamente fechado, com inscrições em sua superfície indicativas de que seu conteúdo desconhecido só pode vir à público após o evento da terceira guerra mundial. O artista é conhecido pela construção dessas enigmáticas cápsulas do tempo seladas e com inscrições que por vezes insinuam seus conteúdos escondidos.



Figura 38: Stephen Kaltenbach . *Open After WW III* .1967-2001. Cápsula de metal oxidada.
Kröller Müller Museum

O interesse de Kaltenbach na relação entre visível e oculto e na determinação de quando a obra virá a finalmente tornar-se obra de arte, opera nos questionamentos de categorias temporais como o antes e o depois, o dentro e o fora, o presente e o futuro, explorando as ideias do desconhecido e da imprecisão da própria morte, como ocorre em capsulas cujas instruções são para serem abertas após seu próprio falecimento.

Estas cápsulas possuem um eco nas *caixas do tempo* deixadas por Andy Warhol, e que se configuram como um enorme dossiê do trabalho do artista até sua morte. Estas caixas de tempo de Warhol ressaltam a necessidade de guardar referências, colecionar objetos, mantê-los longe do desaparecimento. Diferentemente do puro caráter da banalização, que se configura grande parte de sua obra, nesta obra específica, perpetuação e banalização se confrontam. Segundo Silas Marti¹⁹², tudo o que Warhol colecionou nestas 610 caixas é um resquício dos anos de trabalho em sua *factory*. A coleção se compõe de objetos, desenhos, anotações, páginas de revistas, jornal, fotografias e mesmo restos de comida, deliberadamente largados. Ele fazia destas caixas um processo próprio de documentação do seu tempo, e o mundo a sua volta. Diferentemente da impessoalidade das caixas *Brillo* que tanto referenciam seu trabalho como artista pop, estas caixas mantêm os índices de sua vida pessoal, e tornaram-se, um documento de sua intimidade.

O primeiro artista que manifestou interesse em utilizar caixas como um aspecto do processo criativo em suas obras foi Marcel Duchamp. Em 1914, ele produzirá sua primeira caixa. Calvin Tonkins a descreve em *Duchamp: uma biografia*¹⁹³:

“A fotografia também desempenhou um papel na Caixa de 1914, a primeira coleção de notas manuscritas. Duchamp selecionou dezesseis notas e o desenho *Avoir l'apprenti dans le soleil* [algo como ‘Ter o aprendiz do sol’] – a figura de um homem de bicicleta subindo um plano inclinado –, que montou sobre cartolinas; pelo menos quatro fotografias foram tiradas de cada item, e os conjuntos foram depois colocados em caixas de papelão que, antes, haviam guardado chapas fotográficas Kodak. As razões que o levaram a ‘publicar’ essa edição extremamente limitada [Três] e a escolher essas notas entre muitas outras disponíveis são inteiramente obscuras. (...)”

Numa inserção de sentidos, esta obra nos apresenta características que Duchamp explora seguidamente, como reunir, armazenar, e reproduzir o próprio trabalho com o especial significado residente na escolha específica da embalagem de filmes Kodak. Conforme relata, sua intenção inicial era a de guardar suas notas, cálculos e reflexões, como num catálogo, e

¹⁹² MARTI, Silas. Museu exibe material guardado por Andy Warhol em 610 caixas. Disponível em: < <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/component/content/article?id=472:andy-warhol-museu-exibe-material-guardado-por-ele-em-610-caixas> > (Acesso: 25.01.2015).

¹⁹³ TONKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. p.159.

que este acompanhasse seu *Grande Vidro* ¹⁹⁴, restando-nos inquirir por que justamente em um envoltório por si só tão eloquente que nos remete ao advento da reprodução fotográfica. Seus museus portáteis, como ele os sugere posteriormente, refletem a propriedade de transportar seus conjuntos de obras.



Figura 39: Marcel Duchamp. *The Box of 1914 (Boîte de 1914)*, 1913-14. Caixa de filmes fotograficos Kodak, contem seis fotos de paginas manuscritas e do desenho *To Have the Apprentice in the Sun*, 9 7/8 x 7 1/4 in. Galleria Schwarz, Milão, Cortesia de Arturo Schwarz.

As *Boîte-en-valise* concebidas entre 1935 e 1941, são assemblagens compostas de reproduções montadas sob os princípios dos gabinetes de curiosidade do século XIX. Também chamadas de múltiplos, foram montadas trezentas caixas valise onde Duchamp apresenta sessenta e nove itens, entre miniaturas de suas obras anteriores, reproduções fotográficas coloridas de notas e dos seus *ready-mades*. O resultado, pelo aspecto seletivo, é o de um acervo portátil de reproduções.

Com essas caixas Duchamp se apropria de seus próprios trabalhos, presta anotações e organiza sua obra então fotografada ou refeita materialmente em miniaturas, apresentando os três procedimentos mais básicos da poética do arquivo na contemporaneidade: o registro ou apropriação, o deslocamento e a recontextualização.

¹⁹⁴ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. p. 63-64.



Figura 40: Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise*. 1935-1941. Valise de couro, contendo réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores de obras de Duchamp, e um "original" (Grande Vidro, colorido em celulóide), (69 itens). 40,6 x 38,1 x 10,2 cm. Deluxe Edition. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundação James Soby Thrall. ARS New York / ADAGP Paris de 1998. Foto: John Wronn, 1999. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Outro artista que fez seu trabalho exclusivamente através da exploração de pequenos objetos do cotidiano e do recorte de espaço e lugar da forma caixa foi Joseph Cornell, um artista americano ofuscado pelos grandes expoentes surrealistas que circulavam nas décadas de 1930 a 1940 por Nova York. A associação com a vanguarda do surrealismo e a modo de exploração do objeto que estes preconizavam lhe permitiu adotar uma atitude livre em direção ao objeto. Diferentemente de seus contemporâneos, sua trajetória como artista se iniciou timidamente. Seus biógrafos afirmam que Cornell começa a se interessar por arte quando já contava quase trinta anos, e sua carreira só se torna possível devido à inserção dos novos elementos que transcendem as relações tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura. Seus primeiros trabalhos são colagens ao estilo de Marx Ernst, que evoluem conforme cresce seu acesso as obras e experiências surrealistas.

Na sua primeira exposição foi representado por várias colagens e um objeto surrealista. Uma assemblage chamada *Glass Bell* (1936), composta por uma mão plástica de manequim dentro de uma cúpula de vidro transparente. A estranheza da composição se completa pelo desenho recortado de uma rosa aberta, onde no seu centro, um único olho surge. Aqui Cornell criou uma imagem surrealista com trocas verbais e visuais sutis: o olho foi disposto conformando-se perfeitamente aos contornos das pétalas, onde a flor deve ser o coração. A cúpula transparente revela seu conteúdo, mas protege-o em uma atmosfera isolada, congelada, uma metáfora da passagem do tempo.



Figura 41: Joseph Cornell. *Glass Bell*. 1932. Madeira, vidro, tinta, impressão gráfica, metal, plástico. 40 x 21,9 x 21,9 cm. In: *Minotaure Magazine*, Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review, p. 238, n. 111, Out. 1987 - Jan. 1988, (ilustração em cores).

Mas suas assemblagens merecem especial atenção por se tratarem de apropriações de objetos cuja natureza revela uma produtiva pesquisa nos signos proeminentes de uma cultura em que o real se dissolve em simulacros. Em meados da década de 1930, Cornell tornou-se um produtor de caixas. Estas assemblagens reuniam pequenos objetos coletados no dia a dia, em diversos bairros de Nova York, nas lojas *bric-a-brac*, onde garimpava os materiais descartados de uma sociedade em constante evolução, especialmente perto de *Times Square*, fonte de cartões antigos de publicidade e revistas de cinema¹⁹⁵.

Como um iconógrafo e arquivista, colecionava em seu porão tudo o que encontrava nestas explorações. A caixa, no discurso do artista, aparece como espaço delimitador, portadora de um sentido subjetivo de recorte de uma realidade construída a partir de impressões sugestivas de intimidade com os materiais. Neste sentido, as enigmáticas caixas nomeadas de *shadow boxes*, ou teatro de sombras¹⁹⁶ são concebidos no propósito de funcionarem como pequenos palcos com adereços expostos, como um museu portátil. O espaço tridimensional delimitado como espaço narrativo é tratado de maneira intimista. As caixas são pequenos espaços de experiências vivenciadas, lugares que nunca foram visitados, ambientes ideais que merecem ser lembrados.

¹⁹⁵ MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art; Munich: Prestel, 1990.

¹⁹⁶ Teatro de sombras é uma espécie de teatro praticado no oriente, consistindo na manipulação de bonecos de varas, que projetam sombras entre a luz e uma tela. Disponível em: <<http://www.karagozmk.com.br/origem.php>> (Acessado em: 29/09/2014).

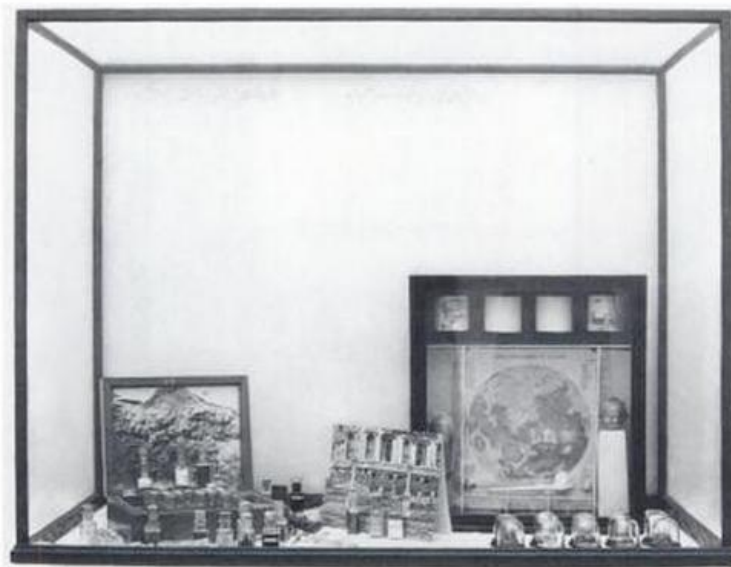


Figura 42: Joseph Cornell. *Elements Natural Philosophy and Soap Bubble Set*. 1932. Instalação apresentada na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, no Museu de Arte Moderna de Nova York., de 07 de Dezembro de 1936 até 17 de Janeiro de 1937.

Troncos e galhos secos, selos postais, lantejoulas e cachimbos de barro, frascos de remédio, cada um desses itens era preservado e tratado como precioso, tão cuidadosamente quanto qualquer curador protegeria sua coleção. Em sua oficina Cornell explora este sistema semântico fascinado como um eleitor, um colecionador em seu gabinete de *curiosités*, onde o objeto perdia sua funcionalidade e transformava-se em peça de arte, de valor transcendental. A sua preferência pela caixa, como contêiner na forma de museu portátil, se revelam em uma poética que o aproxima de um entomologista do objeto. Cornell construiu *mini-museus*, Farmácias e Habitats¹⁹⁷, formando pequenas histórias incompreensíveis. Ele os santificava, tratando-os como tesouros, fundindo-os a sua nostalgia por parafernália dos salões vitorianos - pássaros empalhados e conchas incrustadas, composições com sinos e frascos. Algumas vezes utilizando a caixa como moldura, outras vezes, apropriada como suporte.

Cornell manteve certa constância em seu trabalho, mas diferentemente das caixas de Duchamp que reproduzia o próprio processo de trabalho incontáveis vezes, Cornell criava metáforas obscuras, delimitadas em um espaço miniatura, capaz de incorporar elementos

¹⁹⁷ MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. p.20.

aprisionados num tempo totalmente abstraído. Segundo Ingrid Schaffner¹⁹⁸ as caixas de Cornell parecem querer reter o tempo. Cornell também reproduz o próprio trabalho, mas com o intuito de melhorá-lo. Suas series são temáticas. Associações visuais, símbolos e signos são comuns para subverter a lógica, em um processo aproximado com a obra surrealista. Conforme diz Deborah Solomon¹⁹⁹, essas pequenas coleções quase surreais de objetos díspares justapostos possuem uma poesia silenciosa sobre eles. Embora nem todos os críticos descrevam seu trabalho como surrealista, ele estava familiarizado e teve contato com vários artistas do movimento, como Ernst, Duchamp, Picabia e Salvador Dali, participando de exposições com eles.

Segundo Diane Waldman²⁰⁰, seu método de trabalho apresenta uma explicação para a utilização da repetição: uma ideia inicial é complementada por *documentos*, e notas, que tomam a forma visual após um longo período de gestação. A duplicação ou a elaboração de um tema torna-se uma forma de trabalhar uma obsessão, uma consequência natural da crença surrealista em explorar a imaginação, em vez de o mundo exterior como um ponto de partida e à multiplicidade de possibilidades que este sugere. Uma vez trazida à existência, as caixas parecem agir uma sobre a outra estabelecendo uma relação familiar, através da reiteração de certos objetos (troncos, conchas, copos, pregos, selos, blocos do brinquedo, tubos de espuma, etc). Na obra de Cornell, as fotografias também são apropriadas e estabelecem um deslocamento físico no tempo.

O poder evocativo das caixas deve muito a capacidade de Cornell para transformar o mundano e, de fato, o fetichismo em cenários de graça sobrenatural. Ele utilizou a mesma linguagem quando produziu seus filmes com a técnica de *filmes roubados*, que Debord usaria anos depois, o *found footage*²⁰¹. Em 1936 produziu um curta-metragem intitulado *Rose Hobart*, sendo a primeira colagem fílmica de Cornell. Michael Pigot²⁰² diz que frequentemente este filme é considerado o primeiro com técnica *found footage*, enganosamente, dando como exemplo trabalho pregresso da cineasta Russa, Ester Shub (ou

¹⁹⁸ SCHAFFNER, Ingrid. *The Essential: Joseph Cornell*. Harry N. Abrams, 2003. p. 99.

¹⁹⁹ SOLOMON, Deborah. *Utopia Parkway. The Life and work of Joseph Cornell*. Londres: Pimlico, 1997.

²⁰⁰ *Joseph Cornell* – Texto para catálogo de exposição selecionado e apresentado por Diane Waldman na R. Museu Solomon Guggenheim, em Nova York, 4 de maio a 25 de junho de 1967. p. 52-53. Disponível em: <<https://archive.org/details/josephcornell00corn>> (Acesso em: 28/11/2013).

²⁰¹ *Found Footage*, ou filmes perdidos no Brasil, gênero de filmes surgido nos anos 1980, e que simula ser gravado como um documentário, com uma filmadora doméstica. Foi popularizado pelo filme *The Blair Witch Project* (A Bruxa de Blair), filme estadunidense de 1999.

²⁰² PIGOTT, Michael. *Found Footage*. In.: *Joseph Cornell Versus Cinema*. Bloomsbury Academic. A&C Black. 2013. P.9- 15.

Esfir Shub²⁰³), inaugurando a montagem ou colagem recuperando frames de filmes históricos. Mesmo assim Rose Hobart foi um marco no cinema experimental, totalmente feito sem uma câmera. Cornell levou para estes filmes a mesma poética e lirismo com que produzia suas caixas. Seus filmes eram pequenos recortes de realidade.



Figura 43: Joseph Cornell. *Untitled (Bébé Marie)*. 1940. Assemblage: caixa de madeira forrada com papelão ondulado e pintada, contendo boneca com vestido de tecido e chapéu de palha com flores de tecido, flores secas, galhos, salpicados de tinta. 59,7 x 31,5 x 13,3 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.

²⁰³ Biografia disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0795528/>, acessada em 15/12/2013.

3. A AUTONOMIA DO OBJETO DESLOCADO: OBJETOS HÍBRIDOS E TANGÍVEIS

Existem sempre dois sentidos quando lemos objetos: aquele que se mostra e aquele que se sugere. Diante disso como saber qual reação ter perante certas coisas que a arte professa como seus objetos? Existem condições para apreciar a arte, afirma Danto, que precisam ser estabelecidas para que se proceda a uma desejável fruição da obra de arte. Para tanto é necessário compreender a natureza da teoria da arte para acolher o processo de extração de objetos do mundo real tornando-os parte de um mundo de coisas interpretadas e interpretáveis²⁰⁴.

Alfred Gell²⁰⁵ distingue três teorias principais para determinar como um artefato pode vir a tornar-se arte. A primeira remete a *teoria estética*, cuja premissa se baseia em que os objetos devam corresponder a determinadas qualidades especiais como apelo visual e raridade, além de depender de um primor técnico unicamente vertido do talento do artista na forma e na qualidade estilística. A segunda teoria sugerida reporta-se a interpretação oriunda de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição historicamente estabelecida. Esta *teoria interpretativa* se baseia no conceito de obra de arte e está afinada com os contextos de arte contemporâneos desde que a arte passou a refletir as ações que caracterizam uma cultura modernista e a modernidade em geral, a qual Steven Connor²⁰⁶ designa de duas maneiras: a partir da experiência e pelo momento de invasão dessa experiência pela autoconsciência²⁰⁷.

A terceira teoria é a *teoria institucional*, que afirma não haver no objeto artístico característica capaz de qualificá-lo definitivamente como objeto de arte, exceto sua subordinação ao mundo artístico, cujos representantes artistas, comerciantes, críticos e

²⁰⁴ DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. p. 203.

²⁰⁵ GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como arte e obras de arte como armadilhas*. Revista Arte e Ensaios, UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p.174-191, 2001.

²⁰⁶ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 12.

²⁰⁷ Connor argumenta que se atribui ao período modernista a descoberta ou redescoberta das “intensidades reais da experiência”, que haviam sido ocultadas por práticas tradicionalistas e baseadas em uma cultura elitista que ele considera como portadora de “falsas estruturas de compreensão”. Assim, a redescoberta da experiência como resultado de uma reorganização das categorias e relações foi possível por se enquadrar como produto de certo tipo de conhecimento. O modernismo é auto-refletivo pois é apreendido não somente em termos de como experimenta a si mesmo, mas em termos de uma auto compreensão oriunda da experimentação de si mesmo. Por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência dos outros domínios da vida social.

coleccionadores têm o privilégio e o poder de decidir acerca dos objetos que serão eleitos para fazer parte do circuito seletivo da arte.

Foi depois do primeiro artigo sobre arte de Arthur C. Danto, *O Mundo da Arte* de 1968, que o teórico George Dickie se inspirou para construir sua própria versão de uma teoria institucional da arte²⁰⁸ que enfatiza a importância da comunidade de conhecedores de arte na definição e ampliação dos limites do que se convencionou merecer ser chamado como arte. Para Alfred Gell esta teoria de Dickie é a mais contestada devido a não fornecer subsídios com base em razões suficientemente claras para a dedução, por parte dos entendidos em arte, considerarem um objeto obra de arte e ao teor sociológico de suas proposições em relação à filosofia da arte. A teoria institucional ainda desconsidera a percepção do público de arte como proliferador do sentido da arte.

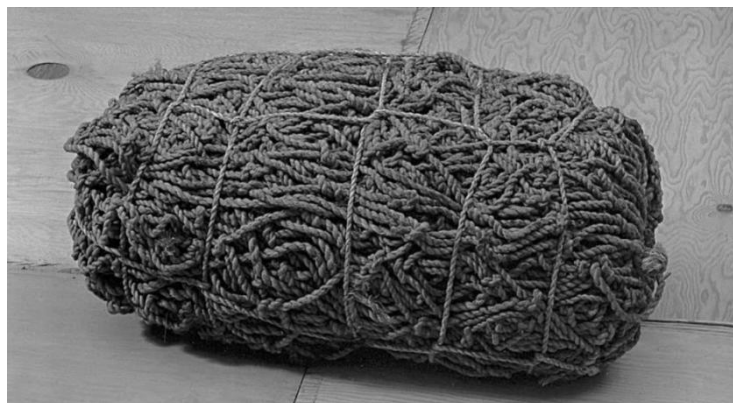


Figura 44. *Zande hunting net, bound up for transport*, Central Africa. 1988. American Museum of Natural History. Foto: J. L. Thompson. Retirado de: GELL, Alfred. *Vogel's Net: traps as artworks as traps*. In: MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (Orgs.). *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing. 2006. p. 221.

A *Rede Zande* de Suzan Vogel é um trabalho que, devido ao seu teor discrepante diante as questões acerca do debate filosófico entre as teorias estética, institucional e interpretativa da arte, assenta-se como um objeto que desequilibra os limites entre objetos de arte e artefatos com uma utilidade culturalmente estabelecida. Segundo Gell, este objeto foi exposto firmemente enrolado, em posição de destaque no espaço dedicado a Galeria de Arte Contemporânea, em meio a paredes brancas totalmente estéreis e sob as luzes de refletores.

²⁰⁸ DICKIE, Georges. A teoria institucional da arte. In: MOURA, Vítor. (Org.). *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Portugal: Edições Húmus, 2009. p.111-165.

Trata-se de um objeto de origem étnica, apresentado como um artigo em meio à arte, mas que circula por um intrincado sistema de definições e teorias que procuram sistematizar o objeto de consumo apropriado com finalidade artística.

Originalmente produzida na África pelos caçadores Zande, a rede foi apropriada pela antropóloga Suzan Vogel, para a mostra intitulada *Arte/Artefato* do *Center of African Art* de Nova York em 1988. Para o visitante, é uma representação sensível que, sem um contexto adicional, permitirá instalar uma rede controvertida de referências pessoais.

“(...) Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público freqüentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele ‘artefato’ com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas (...)”²⁰⁹.

Gell diz que é possível identificar a analogia com obras que evidenciem o uso de barbante, têxteis e material rústico como o trabalho de Jackie Winsor Faris (figura 45) e artistas como Nancy Graves e Eve Hesse. Vogel sustenta que objetos impregnados de sentido por seus criadores e por sua cultura, são trabalhos artísticos, não importa quais sejam seus sentidos, ao passo que objetos parecidos, porém não dotados de significação especial, são simples artefatos²¹⁰. A intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o primitivismo da Arte Moderna, como aludiam às máscaras africanas descobertas por Picasso, Modigliani e Brancusi, e sugerir que os objetos de origem africana podem ser concebidos como arte dentro da realidade artística da década de 1980 em Nova York.

Gell conclui que a *armadilha* apresentada pela curadora já havia se tornado arte devido a sua exibição em um espaço que torna possível esta leitura, em um exercício pleno da teoria institucional da arte. Ele mesmo confessa estar inclinado a conceber estes artefatos como fortes candidatos a circular como trabalhos de arte, contrariando a intenção inicial de seus criadores e a fala de Danto²¹¹, que prefere assumir uma postura cuidadosa ao ponderar

²⁰⁹ GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como arte e obras de arte como armadilhas*. p.176.

²¹⁰ GOLDSTEIN, Ilana. *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly*. Horiz. antropol, Porto Alegre, v. 14, n. 29, June 2008. p. 9. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012&lng=en&nrm=iso> (Acessado em: 25.01.2015).

²¹¹ Danto foi convidado a escrever o prefácio para esta exposição, assumindo uma postura cuidadosa ao considerar alguns artefatos lá expostos como obras de arte, sem, contudo, deixar de considerá-los de grande valor artístico, conforme Gell explica exortando as teorias de Georges Dickie, sobre a institucionalização da obra de arte.

estes artefatos como objetos concebidos para serem objetos de arte. George Dickie²¹², pelo contrário, no dizer de Gell, certamente o consideraria um bom exemplo do modo como o qual o mundo da arte assimila ou cria suas obras de arte ao classificar objetos como tal.



Figura 45: Jackie Winsor Faris. *Bound Square*, 1972. Madeira e barbante, 191.8 x 193 x 36.8 cm, Joseph G. Mayer Foundation, Inc. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81462> (acesso em: 24.01.2015)

A rede de caça Zande fez parte de um processo de relativização da classificação dos objetos. Ela é produzida com uma finalidade específica e funcional no seu país de origem, mas tornou-se uma atração quando considerada criação individual e única. A experiência estética em sociedades ditas primitivas, não ocidentais, tem a ver com a relação entre o que se domina e é dominado, entre o visível e o invisível, entre as forças dos homens e as da natureza²¹³. O fato de estes artefatos serem parte do modo de vida de uma sociedade lhes amplia o valor antropológico, - mesmo que seus produtores sejam alheios a estes valores - como produção coletiva e cultural, sugerindo valores simbólicos.

Poderá assim o visitante intuir de uma maneira geral, o objeto como uma representação do humano, da nossa presença no mundo, angariada pela compreensão, mesmo que superficial ou incompleta, da função *a priori* daquele objeto. Da mesma forma, outro

²¹² Georges Dickie é conhecido por suas posições sobre o *fim da arte* a partir dos anos cinquenta, e suas ideias são largamente contraditórias a respeito da Arte Conceitual, sendo um dos preconizadores da *teoria institucional da arte*. Danto discute algumas de suas hipóteses para tecer o artigo para o catálogo da exposição, citado por Gell.

²¹³ CANCLINI, Néstor G. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, 2012. p. 109.

signo poderoso intuído a partir desta presença material é por sua vez a ausência dos seus possuidores e construtores. Ausência, principalmente, daquele que a imaginou e daqueles para os quais o artefato de caça fazia algum sentido. E se os próprios Zandes excluem essa possibilidade, por que os nova-iorquinos devem considerá-lo? No máximo a curadora poderia conseguir uma aceitação pública por parte do trabalho como objeto exótico, com olhar colonialista, como o faziam os modernistas ao considerar esteticamente às máscaras africanas. Nesta narrativa múltipla, onde os objetos dialogam com os que o fabricam e os que se apropriam deles, Nestor G. Canclini afirma que é possível enxergar os objetos etnográficos e as obras de arte por si mesmos, ao mesmo tempo em que acompanhamos sua mutação identitária quando os artefatos migram de um contexto a outro²¹⁴.

Gell em dado momento questiona como a rede pode solicitar uma posição como objeto de arte, estando de tal forma distante dos dispositivos de referência histórica que se exige das obras de arte.

“(...) O caçador Zande que fez ou encomendou a rede não participa do mesmo quadro histórico de referência para o qual o trabalho semelhante de Winsor está apontando, de modo que a analogia entre eles é enganosa. Nem mesmo é possível considerar, alternativamente, que o "artista", nesse caso, é Vogel (...), (e que) está apresentando a "rede" como um *'ready-made'*, de acordo com a mesma tradição dos protótipos de Duchamp, como a pá, o cabide e o urinol. Mesmo porque, Vogel não está se apresentando como um segundo Duchamp, mas como uma curadora de museu que oferece, para admiração do público, um objeto feito na África por um artista anônimo que não é, certamente, ela própria”.²¹⁵

Assim estamos diante de um objeto artístico como estaríamos diante de uma pessoa estranha. Se não conhecemos a origem de um dado objeto, é possível que não compreendamos certas ideias veiculadas na finalidade precípua de sua apropriação. A grande questão que se coloca é se a rede de caça, ou outro objeto estranho à cultura ocidental, terá o mesmo pretexto sustentado na apologia ao *readymade* e na alegação de sua intenção como arte para funcionar como arte.

²¹⁴ CANCLINI, Néstor G. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*, p. 107.

²¹⁵ GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como arte e obras de arte como armadilhas*. p.178.

3.1. O ATRIBUTO DO OBJETO COMO VALOR

No contexto do objeto funcional há um dilema social que a arte solicita sem parcimônia, em suas aproximações com o real, e consiste em buscar significados implícitos. Ocorre, contudo, que não podemos saber se há algum significado oculto em uma rede de caça para a sociedade Zande, assim como não temos certeza de que haja significados ocultos em um pente para cães em nossa sociedade, a menos que sejamos informados sobre tais propriedades mágicas ou ritualísticas, ou que algo sinalize a situação.

A atribuição psicológica intencional pertinente é uma parte da situação de co-presença que a arte reclama. O interlocutor é agente, neste sentido, por atribuir psicologia intencional aos objetos ou derivar esta psicologia através deles. No processo de decodificação, não há como escapar de interrogarmos o sentido da obra, exercendo uma forma de inferência não demonstrativa, um lugar limítrofe entre transparência e opacidade, entre exterior e interior.

Interrogamos a intencionalidade em que se reconhece uma psicologia, uma simulação de estados mentais de outros, que se revelam indiscerníveis mesmo sob o reconhecimento desta operatividade. Mas quando não se processa este reconhecimento, por outro lado, há um bloqueio do percurso no entendimento, uma descontinuidade assinalada pela presença destes objetos que impedem a fluidez de nosso reconhecimento da matéria arte. Assim o objeto é posto em uma vitrine e sua noção de uso é anulada para promover no momento de sua apreciação, uma sacralização, que segundo afirma Bourriaud, é resultado da intenção do artista consumir qualquer coisa do mundo²¹⁶.

São necessárias várias articulações para a Rede Zande ser arte. Danto diz em *Artifact and Art*, que a emancipação de curiosidades étnicas, remotamente vistas como arte, exceto sob algumas circunstâncias especiais, como as máscaras africanas que Picasso enalteceu de modo construtivo para seu próprio desenvolvimento e que comumente são associadas ao quadro *As Demoiselles D'Avignon*²¹⁷, ocorre por meio de um abuso de poder, que extrai os objetos do sistema social considerado de cultura inferior, em virtude de

²¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. p.25.

²¹⁷ DANTO, Arthur. *Artifact and Art*. In: *Art/Artefact: African art in anthropology collections*. Univesidade da California: Center for African Art, 1988. p. 18-32/ p.19. Disponível em: < http://www.columbia.edu/itc/anthropology/schildkrout/6353/client_edit/week3/artifact.pdf > (Acesso: 25.01.2015).

interesses totalitários. Picasso as descobriu por volta de maio ou junho de 1907 nas vitrines empoeiradas no museu etnográfico *Palais Du Trocadero*, entre curiosidades científicas e os emblemas de conquista imperial, entre o que foi tomado como prova palpável da superioridade artística da civilização européia, fundamentados na intervenção cultural. Considerou-as obras-primas absolutas da arte escultórica, em um nível de realização comparável a qualquer artista reconhecido do mundo da arte.

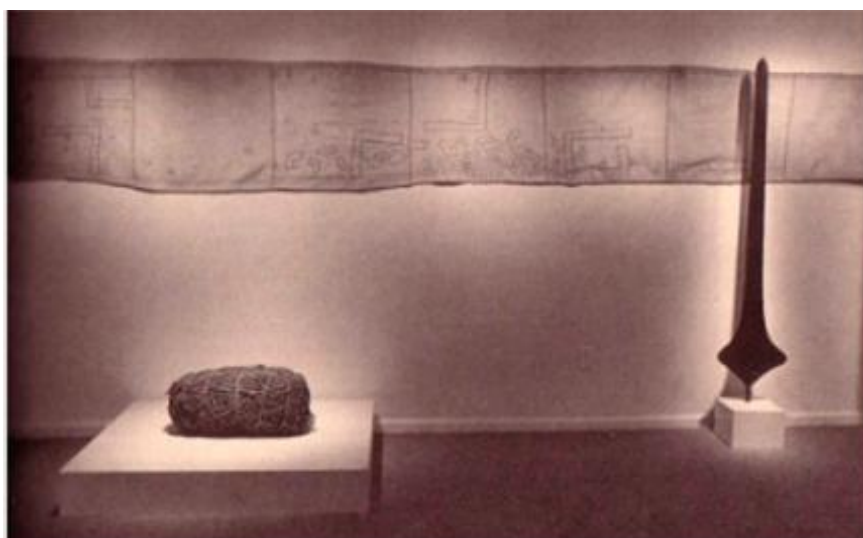


Figura 46: Suzan Vogel. *Rede Zande*. 1988. Exposta no Center of African Art em Nova York

Para Danto a escultura africana é mal identificada como arte no século XIX, pois foi usada para marcar a superioridade da arte ocidental, e não por mérito próprio. A escultura africana funcionou como um choque entre culturas. A opinião sustentada por Gell é de que estes movimentos ignoram a lógica de que nem todo o utensílio apropriado é um objeto que seu produtor teria escolhido como arte. Danto não os identifica prontamente como objetos apropriados para uma ressignificação, mesmo que respondam esteticamente. A proposição de que os objetos são arte em função do modo como são interpretados é um dos focos da análise que Gell faz da Rede de Vogel, que podemos expandir nessa discussão.

A arte após as novas possibilidades geradas com a atitude apropriacionista move-se além dos paradigmas do ato apropriativo situado em diferentes situações e contextos globais. Neste espaço de relações, Vinhosa afirma que “contexto e objeto, entretanto, formam uma só

entidade no momento da experiência formando assim a condição da recepção.”²¹⁸ O objeto não é desvinculado de seus valores, ele continua guardando seus aspectos identitários. As diferenças entre um objeto ordinário e uma obra de arte se evidenciam na atitude artística e na apreciação do objeto em questão, com base nos conhecimentos que se tem dele e do contexto que o instituiu como arte. Ao oferecer um panorama crítico e histórico da apropriação, situado especificamente nos objetos materiais, oferecemos também a possibilidade de esboçar suas relações com a arte. Se refletirmos sobre os objetos que são apropriados, suscitamos o questionamento acerca da natureza destas escolhas, especialmente, quando a solução encontrada pelo gesto do artista se reporta a um sistema de significâncias.



Figura 47: Sarah Lucas. *Dois ovos fritos e um kebab*. 1992. Exibido na mostra *Sensation*, 1997. Saatchi Gallery, Londres.

E a arte contemporânea a muito bebe da fonte destes desenvolvimentos. Em *Dois ovos fritos e um kebab* (1992) a artista britânica Sarah Lucas utiliza um móvel de madeira para representar o corpo feminino em uma metáfora irônica da maneira como a sociedade vê e retrata a mulher e o sexo²¹⁹. O objeto funciona como um independente, cujo domínio se perde na fruição da sua forma, desafiando a lógica de uma manifestação que seja guiada por valores estéticos, gerando um dos produtos da faculdade da linguagem: a comunicação. Lucas se

²¹⁸ VINHOSA, Luciano. *Obra de arte e a experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. p. 23.

²¹⁹ GOMPERTZ, Will. *Isto é arte?* p. 397.

apropriada dos objetos por sua qualidade teatral e seu objetivo é a ideológica busca por mudanças sociais nos contextos de arte e vida. A evidência com que Lucas e outros artistas contemporâneos se acerca para manifestar suas ideias sobre a arte e vida, se assenta no referencial já admitido pela história da arte, de objetos do uso comum retidos por sua trajetória subjetiva e legenda intrínseca. As articulações com que os lemos fazem então parte de um processo de leitura previsto. Em resumo, é necessária uma compreensão do trabalho pregresso, das intenções e conotações do trabalho do artista para realizar-se uma leitura satisfatória do objeto apropriado. Assim, o objeto assume uma importância já paradigmaticamente assentada no discurso pós-modernista, como um meio de expressão aceito como signo de um processo de cognição pelos jogos de linguagem. A conversão semiótica, tal como postula Loureiro, explica o processo de mudanças na qualidade do signo e a transfiguração do banal em obra de arte²²⁰. É no gesto de transgressão que há a conversão do objeto em signo.

Artefatos de valor estético, com elevado potencial para merecer posição de destaque, já existiam no universo de objetos cotidianos, muito antes do século XX. Coisas como tapeçarias, uma luminária Louis Comfort²²¹ ou um gramofone de Berliner²²² podem concorrer ao mesmo prestígio para o colecionador, como uma obra de arte. A diferença, porém, é que as categorias eram definitivamente objetivas, ou seja, uma obra de arte era um objeto acrescido de aura, ao contrário de um automóvel Ford, que possuía função específica de transporte e uma função simbólica de *status*. Basta pensar os artigos de luxo que servem para discriminar os desníveis de classe econômica que são eleitos a cada época. Jóias, roupas, carros, uma infinidade de artefatos que definem a posição social desde as sociedades primitivas. Decerto, os objetos que eram ostentados no intuito de mostrar a prodigalidade de um homem da década de 1920 em um país como os Estados Unidos, não são os mesmos que o fazem em uma sociedade japonesa da atualidade. Existe um lapso cultural, temporal e geográfico que pré-determina as variáveis econômicas e filosóficas envolvidas na cultura de uma sociedade, que se definem por um comportamento acerca dos seus objetos de consumo. Veblen²²³ oferece uma perspectiva acerca do consumo em sua análise dos vários aspectos com que o homem simboliza sua condição, tendo em vista uma necessidade constante de vantagem

²²⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica*. p.68

²²¹ Louis Comfort Tiffany,

²²² Emil Berliner (1851-1929), engenheiro de origem germânica naturalizado Americano, inventor do gramofone.

²²³ VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa: Um estudo econômico das instituições*.

competitiva. Ele sugere que vejamos as funções ocultas ou latentes dos objetos para entendermos totalmente o papel desse jogo em nossas vidas.

O modo de fazer e o modo de uso é o que define hoje a autonomia da arte, como prática de indivíduos em torno de uma ordem produtiva comum. Susan Sontag²²⁴ diz que é imperativo que se faça uma interpretação da arte, mas que contraditoriamente, uma interpretação sempre indica uma insatisfação consciente ou não, com a obra. Um desejo de preenchê-la ou substituí-la por alguma outra coisa, de discuti-la através de padrões pré-estabelecidos em algum tipo de tradição que nos dê amparo para a compreensão. O que já não faz parte da categoria arte hoje. Não é possível buscar a evidência clara do que se processa ao objeto de arte, que o localize com objetividade, sem uma explicação que o contextualize. *Caja de Zapatos Vacía* (1993) de Gabriel Orozco atende a este sistema, pois encerra na simplicidade de sua propositura, os fundamentos provocadores do processo de nossa percepção diante o aparente absurdo.



Figura 48: Gabriel Orozco. *Caja de Zapatos Vacía*, 1993. Caixa de papelão. 4 7/8 x 13 x 8 ½ cm. Exposta na seção aberta da Bienal de Veneza/1993.

A obra se resumia a uma caixa de sapatos de papelão ordinária aberta e largada em meio ao salão da Bienal de Veneza em 1993. Muitas pessoas passavam por ela e mesmo a chutavam para o canto da sala, sem atentarem da importante posição que o artista lhe dera. Este é um risco que o objeto retirado do cotidiano acarreta ao ser apropriado. O ato de escolha

²²⁴ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação. passim.*

assim como o ato criador é um instante de provocação, de questionamento, mas também de intenso conflito de interesses. Para ser arte se faz necessário dizê-lo, neste caso, alertar que uma caixa de sapatos comum foi apropriada como tal. A expressão *apresentar* possui então a importante função de fazer a transição deste objeto para o mundo da arte. Assim o objeto ostenta um sentido subjetivo indicado não pelos valores sociais, mas pelos valores da arte. Um dos modos de alcançar os objetivos do pensamento artístico se estabelece com o rebatismo do objeto. Rebatizá-lo constitui-se então em torná-lo uma ideia, suprimir seu nome cria um paradoxo ou transforma-o em outra coisa, e desafia-nos a encontrar um espaço em nosso universo de objetos para encaixá-lo. Se o objeto for algo desse universo de conhecimento então simplesmente criamos nossas próprias relações a partir dele.

Mas a caixa de Orozco, assim como *Pente* (1916-1964)²²⁵ de Duchamp não foram rebatizados ou violados em sua essência. Por outro lado não são simulacros de realidade. São ao contrário, partes de um mundo físico bastante tangível. Não há fingimentos ou mistificação. Há apenas objetos de uso deslocado, interferindo no espaço reservado que outrora abrigou o fruto das tradições históricas. Ao deparar-se com *Caja de Zapatos*, a primeira fase de nossa análise será sempre tentar identificá-lo como objeto de nosso repertório imagético cotidiano. Em seguida, relacioná-lo ao espaço expositivo para então confrontá-lo a experiência estética que o espaço em que está inserido, incentiva. Este objeto faz parte das estratégias de Orozco para dismantelar a concepção de arte, substituindo-a por uma percepção poética das coisas que nos cercam²²⁶. A diferença entre arte e realidade é uma questão de convenção, e estas convenções dependem de necessidades geradas pelos movimentos de poder.

Hal Foster alerta para a perda da significância do gesto apropriativo perquirido por Crimp na década de 1970, justamente por este gesto estar perfeitamente enquadrado na lógica expositiva atual. Tudo é aceito, porque tudo é arte no mundo e todos são potencialmente artistas desde que as novas convenções das instituições e sistemas culturais perceberam que é lucrativo provocar o público por meio dos absurdos do cotidiano. Foster

²²⁵ Peige é um readymade feito em 1916 e refeito em 1964. O objeto usado por Duchamp é um pente para cachorro, constando assinatura, data e hora em que foi escolhido: 17 de fevereiro de 1916, 11 horas da manhã, com legenda na parte lateral em tinta branca com a frase: “3 ou 4 goutes de hauteur n ont rien a faire avec La sauvagerie” (3 ou 4 gotas de altura não tem nada a ver com selvageria). A citação é referência a um poema de Stéphane Mallarmé “*ein würfelwurf niemals je auslöschen wird den Zufall*” (Nunca um lance de dados vai acabar com o acaso).

²²⁶ DEBROISE, Olivier. *La era de La discrepância: arte e cultura visual em México*. 1968/1997. La Universidad Nacional Autónoma de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 2006. p. 411.

pergunta, em dado momento, o que é preciso para cessar essa operação de apropriação que se banalizou ao ponto de reproduzir suas próprias transgressões a um nível de produção de mercadoria no interesse pelo controle social e da inovação²²⁷. Ele se refere ao que se tornou a apropriação: um processo neutralizante. Os veículos de massa, a própria mídia deu a apropriação um estado ubíquo, transformando seus discursos específicos em narrativa normal e os objetos comuns em potenciais obras de arte transubstanciadas.

Do ponto de vista do artista, a apropriação parece querer justificar uma atitude desvinculada da participação efetiva da mão do artista e da existência da obra em si. Sendo um conceito ideológico a participação da mente e inteligência do artista renega ao passado a condição física do objeto de arte. Buchloh escreve uma crítica sobre estas estratégias, opinando que se a apropriação se tornou algo revelador do gênio do artista, de fato, algo do *métier* se perde, e, a cada ato de apropriação cultural, se constrói um simulacro que nega a validade do impulso criativo individual e da noção de produção original e genuína²²⁸. A dimensão produtivista original no trabalho, a substituição simbólica de objetos de valor para uso estético, acabou sendo perdida no processo de aculturação do trabalho. Agora é uma referência diluída nos processos, que justificam quase tudo o que se expõe em arte. O *ready-made* foi reduzido então à especulação estético-filosófica sobre o estatuto ontológico e epistemológico de objetos que funcionam como elementos semânticos dentro de um enunciado que ainda se guia pelo estético.

Há uma consideração a se fazer: é possível que a atitude de denúncia e de arte sem linguagem já tenham se exaurido. Neste caso abrimos um parêntese para o crítico e jornalista Luciano Trigo, que se ocupa do debate social sobre a produção de arte recente e busca perquirir acerca do que se tornou a arte contestadora da década de 1960 e 1970, hoje integrada, conservadora, e estabelecida sob a égide do capitalismo e o mercado institucionalizado de arte²²⁹. Hoje temos a noção de que somente resta a atitude e pose do artista, mas que seu gesto se reverteu em uma aceitação social da manipulação e da especulação do sistema, que se reporta ao modelo do *tudo é arte* para reafirmar a propositura de que *a arte esta no mundo*. Mas que mundo é este? Trigo talvez desejasse dizer que a exaustão da prática de apropriação esgotou a tendência a transgressão, mas não substituiu por

²²⁷ FOSTER, Hal. Contra Apropriação. In: *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista. 1966.

²²⁸ BUCHLOH, Benjamin. *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje em el arte contemporâneo*. p.179.

²²⁹ TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale tudo da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 29-35.

qualquer outra tendência transgressiva. O problema se articula então no impasse de que hoje para aceitar o que a arte tem a dizer, somente se for através de atitudes autodestrutivas do *status* das coisas do mundo.

CONCLUSÃO

A grande parte da arte de nosso tempo pode ser compreendida como algo motivado por um evitamento das conclusões e interpretações tradicionais da história da arte. A tendência da crítica e teoria em artes é buscar nos resultados do estado da arte hoje, os parâmetros e convergências que as alterações afirmativas das últimas décadas desencadearam em relação ao novo estatuto do que chamamos de produção artística. As práticas de apropriação discutidas neste trabalho nos mostram como se processam estes diálogos da história da arte com os meandros que possibilitaram uma renovação da arte sob uma visada social. Como diz Arthur C. Danto, objetos de arte são assim considerados em função de uma interpretação historicamente fundamentada, e o conceito de obra de arte tem a função de expulsar da realidade os objetos aos quais é aplicado. O que muda não é o objeto, mas sua relação com o homem²³⁰.

Henry Geldzahler²³¹ foi um crítico de arte que trabalhou em função das vanguardas nova-iorquinas da década de 1960. Em texto publicado por volta de 1965, discute o dilema do público de arte diante de todas as mudanças ocorridas nos últimos oitenta anos de sua geração, e conclui que os artistas não estão mais apenas influenciados pela arte avançada de seus próprios dias e dos que os precederam, mas também, por uma conscientização crítica de toda a história da arte. Os objetos que pertencem a uma mecanização e se descortinam no século XXI como indícios de uma nova razão em que a produção se entrelaça aos valores culturais, provocam questionamentos que se refletiram na arte através da filosofia do homem moderno. Isto equivale a dizer que com as mudanças no modo de vida ocorrem às mudanças nos conceitos da arte. As experiências iniciadas no século XIX derrubam os valores acadêmicos e se tornam exercícios libertários, para alguns artistas envolvidos com os interesses da arte, e que competem pelo *status* e pelo significado da história da arte.²³²

À vanguarda que desejava quebrar a sujeição ao modelo tradicionalista permitiu-se fundir arte e vida através de procedimentos apropriativos diversificados. Conforme

²³⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica*. p.57.

²³¹ GELDZAHLE, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTCOK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.81.

²³² BATCHELOR, D. Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. In: FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: arte entre guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988. p.3.

salientamos no primeiro capítulo, tais transformações se devem aos grupos de artistas insatisfeitos e revolucionários que visavam à busca pelo novo, e firmavam na pesquisa material o principal modo de romper com seu passado. Partindo da colagem cubista como paradigmática, refletimos sobre as primeiras manifestações da apropriação de objetos de uso cotidiano para os meios significantes da arte. Assim o *objet trouvé* se reporta a investigação do real, do material disponível no mundo e o *ready-made* se torna o estopim para a grande mudança nos processos artísticos.

Duchamp abre o precedente para que a partir da década de 1920 até 1960 as possibilidades de apropriação material se ampliem no discurso da arte. Objetos prontos se mistificam conforme a arte se prepara para incorporá-los, e a partir da segunda metade do século XX fazem parte da matéria prima para a produção de significado, assim como todo um repertório de elementos da vida, da música, da literatura e da cultura agora podem ser apropriados. A prática apropriativa se dilui pelas fórmulas de apropriação do dadaísmo ao surrealismo, chegando às propostas revisionistas de Duchamp na década de 1960, já profundamente marcadas pelos conceitualismos da pós-modernidade.

Ocorre que há uma autonomia no objeto já que entendemos que sua apropriação circunscreve uma metáfora da realidade, que traz consigo uma série de significados e pregnâncias. A esta pregnância se convergem às forças apropriativas e os signos sociais implícitos nos objetos que consumimos. Daí porque nos relacionamos com eles, e eles nos impõem sua presença tão marcadamente quando dissociados do ambiente e função para a qual foram criados.

Assim objetos se multiplicam e são expropriados de seu *habitat* e incorporados a outros valores. Em nosso contexto apropriativo, o objeto caixa se posiciona exatamente na tensão entre sua forma construtiva e sua assimilação como signo de uma função. Como ressonância do discurso de apropriação, a caixa se desloca como os objetos se deslocam: como *entes* e *coisas* materiais com significados, em parte devido ao sistema funcional, em parte devido aos critérios de uso da civilização.

Danto diz que ele próprio não teve dúvidas de chamar de arte as caixas de *Brillo* de Andy Warhol quando o mesmo as viu em uma exposição a qual visitara por volta de 1960.²³³ Não porque elas possuíssem algo como uma aura distintiva de sua posição no mundo

²³³ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. p.16.

dos objetos conforme designa Benjamim, mas por que a instituição da arte agora apreendia as concepções necessárias para perceber naqueles objetos um intuito artístico, e o público já se havia acostumado aos ultrajes cada vez mais homogeneizados das manifestações que a arte havia criado²³⁴. Assim ainda temos a questão do ato criador que em apropriação se descortina na eleição, escolha e anúncio de um objeto como obra de arte. Mas como escolher objetos no farto ambiente em que vivemos? Esta atitude se baseia em três teorias principais descritas por Alfred Gell que orientam o modo como lemos os artefatos como arte: a teoria estética, a teoria interpretativa e a teoria institucional.

Os desdobramentos destas três teorias determinam os objetos no mundo da arte em épocas e situações diferentes. Na medida em que se anuncia a leitura contraditória de um objeto do cotidiano como obra de arte, é preciso lembrar seus significados simbólicos e culturais. O objeto industrializado é apropriado conforme a perspectiva ideológica de que carrega consigo certos prestígios da sociedade moderna. O barroquismo industrial conforme Restany diz é privilégio das sociedades evoluídas, que torna o objeto uma extensão desta mesma cultura, diferentemente do que Canclini considera mutação identitária que a instituição promove quando certos objetos, ditos étnicos, são expostos em museus junto à arte contemporânea para satisfazer as necessidades de novidade das massas.

Estes arranjos disfuncionais produzem problemas para a teoria artística, que reportamos aos comentários de Hal Foster sobre o descredenciamento da arte da apropriação hoje. Tudo parece apropriado pois não existem mais formas a serem criadas. A partir da década de 1980 o fim da história da arte como trajetória linear permite a apreensão de diversos discursos simultaneamente. O descrédito da busca pelo novo provoca um movimento em direção aos modelos e referências do passado. Para Foster isso determina um esvaziamento da proposta apropriacionista, o que Buchloh também acredita que tenha ocorrido ao ato de apropriação.

Assim o discurso da arte de nossos dias entende estes movimentos como parte da arte tão estabelecidos quanto qualquer processo tradicionalista do passado. Mas o percurso que agora empreende tem uma relação que talvez tenha desvirtuado a potência da prática apropriativa. Antes, quando os vanguardistas transgrediram a realidade da arte a repercussão de suas atitudes foi deflagradora de um revisionismo histórico. A apropriação era um meio questionador e seus professores, artistas visionários. Hoje, com a apropriação moralmente

²³⁴ GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.65.

aceita, o artista adere ao que ele contestava, para produzir trabalhos efêmeros e cortejar o reconhecimento e o mercado de arte. A apropriação como gesto é extremamente contagiante, e na década de 1980 já se expandira para todos os produtos da cultura popular. Ecoando as questões endereçadas a arte de nossos dias, o objeto assim como seus desdobramentos na produção cultural, ajudaram a perverter as noções de autoridade da arte. As operações oriundas da exposição dos bens de consumo não são apenas simulacros como argumentava Baudrillard na década de 1970, mas subvertem a própria ideia da vida real em um museu.

REFÊRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. The Transcendental Surrealism. In: MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art, Munich: Prestel, 1990.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. São Paulo: Editora Verbo, 1976. p. 30-50
- AMARAL, Aracy. A nova dimensão do objeto. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 152-159.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988.
- _____. A Crise da Representação. In: *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988.p.105-118.
- _____. Objetualidade e Conceptualidade. In: *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Ed Estampa, 1988.p.119-126.
- ARAGON, Louis. The Challenge to Painting. In: EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 27-28.
- ASHTON, Dore. O fim de uma era. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 23-34.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. In: *The dialogic imagination*. Texas: University of Texas Press, 1981.p.269-434.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1988
- _____. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BATCHELOR, d. Dada. In: FER, Briony. WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo. Cosac & Naify, 1993. p. 30-31.
- _____. Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial. In: FER, Briony. WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo. Cosac & Naify, 1993. p. 03-85.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-198.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Ed Brasiliense. 1987. p. 91-107.

BERGER, Arthur Asa. *What Objects Mean: an introduction to material culture*. USA: Left Coast Press, Inc. 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo. Martins Fontes. 2009.

BRADLEY, Fiona. *O Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRETON, André. Crise de L'Objet. In: *Le Surrealisme Et La Peinture*. França: Ed. Gallimard, 2002. p. 353-360.

BRYEN, Camille. *L'Aventure des Objets*. Paris: Editions José Corti, 1937.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. In: EVANS, David (org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 178-188.

_____. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje em el arte contemporâneo. In: *Formalismo e historicidad: modelos y métodos em el arte Del siglo XX*. Barcelona: Akal, 2004. p 87-116.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANCLINI, Néstor G. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, 2012.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CIPOLLA, Marcelo Brandão. Ready-made. In: *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 438.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da Apropriação. In: *Sobre as Ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.115-124.

_____. O Fim da Pintura. In: *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. p. 77-98.

DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, Jul., 2006.

DALI. In: *Abril coleções*. São Paulo: Ed. Abril. 2011.

DEBORD, Guy. The use of Stolen Films. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p.35-39.

_____. Directions for the use of Détournement. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p.66.

DEBROISE, Olivier. *La era de La discrepância: arte e cultura visual em México. 1968/1997*. La Universidad Nacional Autónoma de Mexico: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 2006.

DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? *Arte e Ensaios*, nº 20, p.181-193, Jul. 2010.

_____. Cinco considerações sobre o julgamento estético. In: *Revista porto arte*. Porto Alegre, v.16, nº27, Nov.2009. p. 43-65.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Jornal Folha de São Paulo*: São Paulo, p.4-5, 27 Jun. 1999.

DEMPSEY, Amy. Simbolismo In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.p.40-44.

_____. Assemblagem. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 215-2016

_____. Dadá. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 115-119.

DICKIE, Georges. A teoria institucional da arte. In: MOURA, Vítor. (Org.). *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Portugal: Edições Húmus, 2009.

DOHMANN, Marcus. *O objeto e a experiência material*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 20, p. 70-77, 2010.

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. A propos of ready made. In: EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 40.

ERNST, Max. *The Hundred Headless Women: La femme 100 têtes*. New York: George Braziller Inc, 1981.

_____. Qual é o mecanismo da colagem? In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 432-433.

_____. Sobre o Frottage, 1936. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes: 1996. p. 432-433.

EVANS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

FER, Briony. Objetos do desejo. In: BATCHELOR, D.; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify. 1998. p. 221.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Quem tem medo da neovanguarda. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: cosac & Naify, 2014. p. 30.

_____. Contra Apropriação. In: *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista. 1966.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

GELL, Alfred. *A rede de Vogel: armadilhas como arte e obras de arte como armadilhas*. Revista Arte e Ensaios, UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p.174-191, 2001.

GELDZAHLE, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTCOK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GOMPERTZ, Will. *Isto é arte?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.p.244.

GRAVER, David. *The Aesthetics of disturbance: Anti-art in avant-garde drama*. EUA: University of Michigan press, 2995.

GREEMBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. de. (Orgs.). *Clement Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001. p. 27-44.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, Editora da Unicamp, 2006.

HAUSMANN, Raoul. Photomontage. In: EVANS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. p. 29-30.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Portugal: Edições 70, Ltda. 2005.

HEGEL, G. W. F *Curso de estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HÖCH, Hannah. Dada photo montage. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. p. 401.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press. 2001.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 97-106.

JUNG, C. G. Relação da psicologia analítica com a obra poética. In: *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 65-85.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KLEIN, Yves; RAYSSE, Martial; ARMAN. Os novos realistas. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 53-57.

KRAUSS, Rosalind. *Os papeis de Picasso*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2006. p. 14/43-53.

LÉGER, Fernand. A estética da máquina. In: CHIPPE, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. p. 281-283.

LEEPA, Allen. Antiarte e Crítica. In: BATTCOK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 161-176.

LEVINE, Sherrie. Statement. In: EVANS, David (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge, MIT Press, 2009. p.81.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Ciência do Concreto. In: *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989. p. 32-33.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica: na arte e na cultura*. Belém: EDUFRA, 2007.

LUCIE-SMITH, Edward. Objet trouvé. In: *Dicionário de termos de arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. p. 139

MARCONDES, Luiz Fernando. Objet Trouvé. In: *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro. Edições Pinakothèque. 1998. p. 208.

MACIUNAS, Neodada em música, teatro, poesia e belas-artes. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 78-81.

MCSHINE, Kynaston. *Joseph Cornell*. New York: The Museum of Modern Art; Munich: Prestel, 1990.

MEIRELES, Cildo. Depoimento. In: BRETT, Guy, et. al. *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 279.

MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

_____. *O kitsch: a arte da felicidade*. Editora Perspectiva, 2012.

MORAES, Frederico. Caixas e livros. In: BRETT, Guy. *Aberto, fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012; p. 69-71.

NAUMMAN, Francis M. Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites. In: *Marcel Duchamp: artist of the century: Printed and bound in the United States of America*. First MIT Press: Library of Congress. 1996. p. 30.

OWENS, Craig. Sherrie Levine at A & M artworks. In: *Beyond recognition: representation, Power, and culture*. EUA: University of California Press, 1992. p. 114-116.

PANOFSKY, Dora, PANOFSKY, Irwin. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

PECCININI, Daisy V. M. *O objeto anos 60*. São Paulo. Fundação Amaro Álvares Penteado, 1978

PEDROZA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.p.361-366.

PIGOTT, Michael. Found Footage. In: *Joseph Cornell Versus Cinema*. Bloomsburry Academic. A&C Black. 2013. P.9- 15.

PRESS, Howard. Marxismo e o homem estético. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.p.191-202.

RESTANY, Pierre. O novo realismo. In: *Os novos realistas*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1979. p.23-60.

_____. Quarenta graus acima de dada. In: *Os novos realistas*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1979. p. 89-94.

ROBINSON, Edward S. *Shift Linguals: Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. New York: Editions Rodopi, 2011. p. 34-35.

ROSEMBERG, Harold. *Desestetização*. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1975.p. 215-224.

_____. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Nairy, 2004.

SAMPAIO, Ernesto. Prefácio: teoria em sentido forte. In: BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHAFFNER, Ingrid. *The Essential: Joseph Cornell*. Harry N. Abrams, 2003.

SHEARER, Rhonda R. *Marcel Duchamp's impossible bed and others "not" readymade objects: A possible route of influence from art to science/ Part II*. Art & Academe, Vol 10, nº 02 1998. p. 76-95.

SCHWITTERS, Kurt. Merz. In: CHIPP, E. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. p. 387-389.

SOUZA, Fabiano de. O cinema de Guy Debord: história, análise e comparações heréticas. In: GUTFREIND, Cristiane F.; SILVA, Juremir M. (Orgs.). *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.117-138.

SOLOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCOK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 225-240.

SOLOMON, Deborah. *Utopia Parkway. The Life and work of Joseph Cornell*. Londres: Pimlico, 1997

SONTAG, Suzan. *Contra interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SYLVESTER, David. *Sobre a arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TONKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

TRIGO, Luciano. A grande feira: uma reação ao vale tudo da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TZARA, Tristan. Conferência sobre o Dada, 1924. In: CHIPP, B.E. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1996. p. 389-393.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hall (Org.) *Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Washigton: Bay Press. 1983. p. 83.

VINHOSA, Luciano. *Obra de arte e a experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

PUBLICAÇÕES EM MEIOS ELETRÔNICOS

ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro. UFRJ. v. 11. 2004. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e11:moacir_dos_anjos.pdf > (Acesso em: 31/05/2013).

COOPER, Philip. *Assemblage*. Oxford University Press: Groove Art Online. 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10057>, (Acessado em: 08/02/2014).

David Evans. Disponível em: <<https://mitpress.mit.edu/books/appropriation> > (Acesso em 16/02/2014).

DANTO, Arthur. Artifact and Art. In: *Art/Artefact: African art in anthropology collections. Univesidade da California: Center for African Art*, 1988. p. 18-32/ p.19. Disponível em: <http://www.columbia.edu/itc/anthropology/schildkrout/6353/client_edit/week3/artifact.pdf> (Acesso: 25.01.2015).

DANTO, Arthur C. *apud*. Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. ARS São Paulo, vol. 6, n. 12, p. 15-28. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200020#nt20> Acesso em: 15.03.2015.

Esculturas de Tinguely. Disponível em: <http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.1960-1969_00.pdf> (acesso em 15.03.2015).

Elsa Von Freytag-Loringoven. Disponível em: <<http://www.lib.umd.edu/dcr/collections/EvFL-class/bios.html> e em: <http://ryerson.ca/mlc/inside29.html>.> Ambos (Acesso em: 14/02/2014).

FARIAS, Humberto. Espaços virtuais: cantos, nº4, de Cildo Meireles: estudo de caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea. In: UFRJ, v. 1, p. 36-43, Jan., 2009. Disponível em:< http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Humberto_Farias.pdf> (Acesso em: 15.03.2015).

GOLDSTEIN, Ilana. *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly*. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 14, n. 29, June 2008. p.9. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012&lng=en&nrm=iso> (Acessado em: 25.01.2015).

GRANT, Simon. Interviews Robert Morris. In: *Tate Etc*. Issue 14, 1 set. 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tate-etc-issue-14>>. (Acesso em: 13/08/2014).

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Disponível em: < <https://poars.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>> (Acesso: 24.01.2015).

HOWARTH, Sophie. *Indestructible objet*. Sumary: Art e artists. Tate Gallery; Abril, 2000. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614/text-summary>>. (Acessado em 19/03/2014).

John Clifford Brian Gysin. Disponível em: <http://briongysin.com/?category_name=about-brion-gysin> (Acesso em: 29/09/2014).

Joseph Cornell – Texto para catálogo de exposição selecionado e apresentado por Diane Waldman no Museu Solomon Guggenheim, em Nova York, 4 de maio-25 de junho de 1967. Disponível em: <<https://archive.org/details/josephcornell00corn> > (Acesso em: 28/11/2013).

Louis Jacques Mandé Daguerre - Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LouJacqM.html>> (Acesso em 16/02/2014).

Maio de 1968. Disponível em:< <http://www.oocities.org/autonomiabvr/>> (Acesso em: 16/02/2014).

MARMELEIRA, José. *Gil J. Wolman, um radical em Serralves*. 2011. Disponível em: <[http://www. publico.pt/culturaipilon/noticia/gil -j-wolman -um -radical -em- serralves-274308?page=-1](http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/gil-j-wolman-um-radical-em-serralves-274308?page=-1)> (Acesso em: 29/09/2014).

MARTI, Silas. Museu exhibe material guardado por Andy Warhol em 610 caixas. Disponível em: < [http:/ / www. dopropriobolso. com.br/ index.php/ component /content /article?id=472:andy -warhol -museu- exhibe-material- guardado- por-ele-em -610-caixas](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/component/content/article?id=472:andy-warhol-museu-exibe-material-guardado-por-ele-em-610-caixas)> (Acesso: 25.01.2015).

Morton Livingston Schamberg e Baronesa Elsa Von Freytag-Loringoven. Disponível em: <[http://www. philamuseum .org/ collections/ biography/ 15680.html](http://www.philamuseum.org/collections/biography/15680.html)>. (acessado em 15/03/2014).

RODRIGUES, A. Luiza. BRYAN, Guilherme. *Por gatos mais livres*. Revista da Cultura, São Paulo, Edição 79, p. 56-59, Fev. 2014. Disponível: <[http://www. revistadacultura. com.br/ revistadacultura/ detalhe/ 14-02-03/Por_gatos_mais_livres.aspx](http://www.revistadacultura.com.br/revistadacultura/detalhe/14-02-03/Por_gatos_mais_livres.aspx)> (Acesso em: 24.01.2015).

The Art of Assemblage. New York: published by the Museum of Modern Art, 1961, 176 p. Catálogo de Exposição. Disponível em: <[https://www. moma. org/ momaorg/shared/pdfs/docs/ press_ archives/ 2897 /releases/MOMA_1961_ 0112_110.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?2010)> (Acesso em: 15.03.2015).

TZARA, Tristan. *Manifesto dadaísta 1918*. Disponível em: [http://sopanomel. Blogspot .com .br/ 2012/ 01/ manifesto -dadaista-de-tristan-tzara-de.html](http://sopanomel.blogspot.com.br/2012/01/manifesto-dadaista-de-tristan-tzara-de.html)> (Acesso em: 15.02.2015).

Walker Evans. Disponível em: <[http://www. metmuseum. org/toah/hd/ evan/hd_evan. htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm)>. (Acessado em: 15/03/2014).

William Seward Burroughs (1914-1997) Disponível em:< [http://www.infoescola. com/ escritores /william- burroughs/.](http://www.infoescola.com/escritores/william-burroughs/)> (Acesso em: 02/03/2014).

Willian C. Seitz, (1914-1974) curador do MOMA de Nova York de 1960 a 1970. Biografia disponível em: <<http://www.dictionaryofarthhistorians.org/seitzw.htm>> (Acessado em: 08/02/2014).

WISEMAN, Boris. *Lévi-Strauss, Caduveo body paintig and the readymade: Thinking borderlines*. Institute of Advanced Study: Durham University. Disponível em: < [https:// www. dur. ac.uk/ resources /ias/Wiseman 30sep.pdf](https://www.dur.ac.uk/resources/ias/Wiseman30sep.pdf)> (Acessado em: 20/09/2014).